

FIGURA – ARMONIA – FORMA
***Amériques* di Edgard Varèse. Un'analisi funzionale**

Dissertation
zur Erlangung der Würde einer Doktorin der Philosophie

vorgelegt in *Cotutelle de thèse* der
Facoltà di Lettere e Filosofia, Università degli Studi di Roma “Tor Vergata”
und der
Philosophisch-Historischen Fakultät der Universität Basel

von
Federica Di Gasbarro

aus
Rom (Italien)

Frühjahrssemester 2017

Genehmigt von der Philosophisch-Historischen Fakultät der Universität Basel, auf Antrag von Prof. Dr. Matteo Nanni, Prof. Dr. Matthias Schmidt, Prof. Dr. Raffaele Pozzi und Prof. Dr. Pascal Decroupet.

Basel, den 27.04.2017

Der Dekan

Prof. Dr. Thomas Grob

<i>Abstracts</i> (tedesco e italiano)	VII
Abbreviazioni e Ringraziamenti	IX

INTRODUZIONE

<i>Amériques</i> . Genesi di un'autobiografia?	1
Varèse, un'immagine cristallizzata?	12
<i>Amériques</i> : una forma? Ipotesi e struttura del lavoro.	25

PRIMA PARTE

I. I.1. ESPOSIZIONE

I.1.a L'idea iniziale. Temi e materiali	
Le prime sette battute.	39
L'ottava battuta	57
La prima frase.	71
I.1.b Ripetizioni (e differenze) nel processo formale	
Il tema del flauto	97
L'ottava battuta. Peripezie e segnali	119

INTERMEZZO 1:

<i>Elements and Principles</i>	129
--	-----

SECONDA PARTE – I CICLO

II. II.1. SVILUPPO: ARMONIA E FIGURA

II.1.a Un'altra coerenza del linguaggio atonale	
Antinomia o paradosso?	137
Strutturazione delle altezze e degli intervalli.	143
Diagramma cromatico spazializzato (generatori di vettori diatonici).	155
II.1.b Premesse, presupposti e metodologia	
Varèse e i <i>Fünf Orchesterstücke</i> di Schönberg.	171
<i>Amériques</i> e <i>Peripetie</i> : presupposti per un'analisi comparativa	175

INTERMEZZO 2:

... <i>immer genug Gleiches übrigbleibt</i> . Autoanalisi dell'op. 22 di Schönberg spazializzato	189
---	-----

SECONDA PARTE – II CICLO

II.2. SVILUPPO: FIGURA E ARMONIA

II.2	<i>Peripetie</i> secondo <i>Amériques</i> secondo <i>Peripetie</i>	205
	Appendice: Tavola dei materiali	296

INTERMEZZO 3:

	<i>DIVAS?</i> or: <i>Did Varèse Analyse Schönberg?</i>	301
--	--	-----

SECONDA PARTE – III CICLO

II.3. SVILUPPO: FORMA *DURCHKOMPONiert* ?

II.3.a	Altri temi e materiali. Differenze (e ripetizioni)	
	Le tre <i>Gestalten</i> dell’ottava battuta	315
	Secondo tema	330
	Terzo tema	336
	Il tema di <i>Peripetie</i>	341
	Il corale dei corni	347
II.3.b	Strategie formali	
	<i>Peripetie</i> op. 16/IV.	357
	I Macro-Sezione: Esposizione.	364
	II Macro-Sezione: Sviluppo.	387

INTERMEZZO 4:

	<i>Through the Looking Glass:</i> Funzioni formali del <i>Presto</i> e <i>Grandioso</i>	395
--	--	-----

TERZA PARTE

III. III.1 SCHERZO IN FORMA DI *PRESTO*

	<i>Melodic totality</i>	401
	<i>Your means of invention: Harmony.</i>	425
	<i>... and Orchestration</i>	434

III.2 *GRANDIOSO*

	<i>... constantly changing in shape, direction, and speed</i>	443
--	---	-----

FINALE: DOPO <i>AMÉRIQUES</i> ...	457
Prima Fanfara: <i>Arcana</i> . Or: <i>the same principle</i>	459
<i>...and the same elements</i> . La prima ‘frase’ di <i>Octandre</i>	466
<i>Octandre</i> e il diagramma cromatico: un’autoanalisi?	472

Fonti	477
Bibliografia.	479
Tabelle	

ABSTRACT (TEDESCO)

«With *Amériques* (1919-21) I began to write my own music». Das erste von Edgard Varèse komponierte Werk nach seiner Übersiedlung in die Vereinigten Staaten von Amerika wurde bislang lediglich als Durchgangswerk betrachtet, das sowohl noch an das (weitgehend unbekannte) Frühwerk gebunden sei als auch ein Experimentierfeld in verschiedene Richtungen darstelle. Eine vertiefte analytische Studie, die auch bislang nicht mit dem Werk in Verbindung gebrachtes Quellenmaterial (Skizzen wie theoretische Diagramme) und bislang unveröffentlichte Textquellen aus der in der Paul Sacher Stiftung in Basel seit 2006 zugänglichen Sammlung Varèse berücksichtigt, lässt hingegen erkennen, dass diese Partitur in sich bereits einen wesentlichen Teil der späteren Entwicklung des Komponisten zumindest bis zu seiner Schaffenskrise in der Mitte der 1930er Jahre birgt.

Nicht nur hinsichtlich der Form, die in hohem Maße auf der Grundlage von aus der “Klassik” stammenden phraseologischen und formalen Strategien fußt, sowie einiger neuer Arten und Weisen sowohl das gesamte Orchester als auch einige Instrumente zu behandeln, sondern insbesondere aufgrund einer musikalischen Sprache mit spezifischen harmonischen und figuralen Merkmalen legt Varèse in *Amériques* das Fundament seines kompositorischen Denkens. Letzteres hat sich nun nicht in Richtung einer ikonoklastischen Haltung gegenüber der Tradition inklusive der angenommenen Brüche und Polemiken entwickelt, sondern greift aus dieser Tradition gerade avancierte Momente auf (von denen Schönbergs atonale Produktion ein beispielhafter Fall ist), um sie in einem steten Vorwärtsschreiten *weiter zu entwickeln*.

Die Untersuchung beruht auf einer Dialektik zwischen Diatonik und Chromatik im Sinne einer tragenden Struktur sowie einer Neubetrachtung dieser Musik, die die methodologischen Beschränkungen bisheriger *pitch-class set*-Analysen hinter sich lässt indem sie gerade die vertikale Dimension und die realen Register der Intervalle nicht als gleichsam zufälliges Resultat von Tonhöhenkonstellationen, sondern als essentielles Kriterium für die Strukturierung eines hierarchisierten Tonraums in den Vordergrund rückt. Der Variationsprozess dieser harmonischen Bausteine erscheint folglich untrennbar mit der Entwicklung einer *gestaltlichen* Dimension verbunden, die in der vorliegenden Studie aus der Perspektive der Theorie der *contour analysis* untersucht wird. Auf diese Weise war es möglich, sowohl die zwischen aufeinander folgenden Figuren gemeinsamen Merkmale innerhalb einer selben thematischen Familie als auch die Kriterien einer *entwickelnden Variation*, der diese Figuren unterworfen sind, herauszuarbeiten.

Im Gegensatz zur gängigen Annahme belegt die vorliegende Analyse, wie die sich an der Oberfläche abbildende “diskontinuierliche” Konstruktion, die aus offensichtlichen Klangkontrasten und scheinbarer Fragmentierung besteht, in Wahrheit eine *funktionelle* Gliederungsrolle innerhalb eines Netzes von «subthematischen» Entwicklungslinien übernimmt, das sich auf tieferer und somit struktureller Ebene als extrem homogen und zusammenhängend zu erkennen gibt. Die Vorgehensweisen von Antizipation,

Wiederholung und Transformation lassen innerhalb dieser Entwicklungsverläufe des Materials eine genau und bis ins letzte Detail geplante musikalische Idee zum Vorschein kommen, auf der die gesamte Formkonstruktion beruht.

ABSTRACT (ITALIANO)

«With *Amériques* (1919-21) I began to write my own music». Il primo lavoro composto da Edgard Varèse dopo il suo trasferimento negli Stati Uniti è stato spesso osservato dalla prospettiva di un'opera di passaggio e considerato ancora legato alla sua produzione giovanile, banco di prova per una serie di sperimentazioni. Uno sguardo analitico più profondo, posto in relazione allo studio di documenti pre-compositivi (schizzi e diagrammi teorici), non strettamente legati al pezzo, e al materiale testuale inedito contenuti nel lascito del compositore presso la Paul Sacher Stiftung di Basilea, lasciano emergere, a poco a poco, un lavoro che invece racchiude in sé gran parte del percorso compositivo successivo almeno fino alla crisi produttiva a metà degli anni Trenta.

Non solo dal punto di vista della forma, qui elaborata in massimo grado a partire da strategie fraseologico-formali 'classiche', e di nuovi modi di trattare sia l'orchestra sia i singoli strumenti, ma in particolare in merito al linguaggio armonico-figurale, Varèse con quest'opera pone le basi fondamentali del suo pensiero compositivo. Un pensiero che non si volge affatto nella direzione di un atteggiamento iconoclasta, di rottura e polemica con la tradizione, ma che raccoglie i momenti più avanzati di essa – e la produzione atonale di Schönberg ne è un caso esemplare – per svilupparli oltre, in un percorso evolutivo che non cessa mai di procedere in avanti.

La dialettica tra diatonismo e cromatismo costituisce una struttura portante della riflessione, assieme alla rilettura di questa musica non limitata a un approccio metodologico dell'analisi *pitch-class set* ma mirata alla rivalutazione della dimensione verticale e dell'ampiezza di registro reale degli intervalli come condizione essenziale della strutturazione di uno spazio acustico gerarchizzato, non come risultante da una mera costellazione di altezze. Il processo di variazione di queste matrici armoniche appare allora inscindibilmente legato allo sviluppo di una dimensione *gestaltica*, analizzata nel presente lavoro mediante il ricorso alla teoria della *contour analysis*. In questo modo si mettono in luce sia gli elementi comuni tra figure successive all'interno di una stessa famiglia tematica, sia i criteri di *variazione in sviluppo* ai quali queste figure sono sottoposte.

Contrariamente all'immagine comunemente accettata, l'analisi rivela dunque come la superficie costruttiva 'discontinua', fatta di contrasti sonori evidenti e ma solo apparentemente frammentaria, assume un ruolo *funzionale* ai fini dell'articolazione di un tessuto che, su un livello più profondo e di natura strutturale, appare estremamente omogeneo e coerente, fondato su linee di elaborazione «subtematico». Tramite procedimenti di anticipazione, ripetizione e trasformazione, questi percorsi evolutivi del materiale lasciano emergere un'idea musicale pianificata ed elaborata nei suoi minimi dettagli, sulla quale poggia la costruzione formale complessiva.

ABBREVIAZIONI

Nell'analisi che segue gli intervalli sono indicati sempre con la terminologia tradizionale (seconda maggiore, settima minore, ecc.) e numericamente riferendosi ai semitoni corrispondenti (non ordinati), tra parentesi quadre ([2], [11], ecc.). In caso di intervalli che oltrepassano l'ambito di ottava, si potrà usare, in base alla necessità analitica e specificandolo nel testo, sia la riduzione all'ottava che l'estensione reale (ad esempio: [34] può essere ridotto a [10]).

Se l'intervallo è utilizzato in senso accordale, fra due altezze simultanee verticalmente sovrapposte, si fa uso delle parentesi graffe ({2}, {11}), mentre se si vuole indicare un intervallo melodico 'reale', si indicherà al contempo anche la sua direzione (<+2> o <-11>).

Nello specifico, si utilizzano le due abbreviazioni «ip» e «pci» per indicare rispettivamente l'«ordered pitch interval» (ad esempio : <+11>), e l'«ordered pitch class interval» (<+1>).

Si indicano per esteso i nomi italiani delle note, ma in caso di abbreviazione è utilizzata la nomenclatura anglosassone (da C e B). Il Do centrale è indicato come C₃.

Ulteriori abbreviazioni:

Battuta/e	b. /bb.
Cifra	c.
Contour segment	CSeg (<012>)
Contour sub-segment	CSubseg
Contour adjacency series	CAS (<+ - >)
Fattore di trasposizione	T
Prime Contour	PrC
Normal Form	NrF
Paul Sacher Stiftung	PSS
Sammlung Edgard Varèse (PSS)	SEV
Arnold Schönberg Center	ASC

Nell'analisi del capitolo II.2 si fa uso, in particolare, delle seguenti abbreviazioni:

- (A) / (P): esempi tratti rispettivamente da *Amériques* e *Peripetie*
- S = Semitonale; Ds = Diatonizzata stretta; O = Ottavizzata; D = Diatonizzata lata
- L / P : Lineare o Permutata
- S / C : Semplice o Composta
- 1: Unica; 2: Combinata; 3: Texture
- M / P : Monodica o Polifonica

Ove non ulteriormente specificato, le didascalie delle figure si riferiscono ad *Amériques*, prima versione, edizioni Ricordi 138170, © 1997.

Il materiale autografo citato e conservato nella Sammlung Edgard Varèse è indicato sempre con la sigla «SEV, PSS» e non è corredato di numeri di inventario interno o di microfilm, soggetti a variazioni.

Tutte le traduzioni, ove non altrimenti specificato, sono di chi scrive.

RINGRAZIAMENTI

Se le idee, i desideri e le aspirazioni con cui ha preso avvio questa ricerca hanno trovato forma nel presente lavoro è stato grazie al sostegno e alla vicinanza di persone e istituzioni che, generosamente, mi hanno accompagnata in questo cammino.

Il mio primo ringraziamento va all'Università di Tor Vergata, e in particolare al Dipartimento di Italianistica: al professor Andrea Gareffi, che con libertà e fiducia ha voluto accogliere un progetto musicologico nel suo corso di dottorato, e alla professoressa Pamela Parenti, a Giovanni La Rosa e a Paolo Corsini, per la loro disponibilità e serietà. Se la presente dissertazione si discute presso questa Università il merito è, *in primis*, il loro.

Al pari ringrazio l'Università di Basilea, secondo partner della "Cotutela", per aver messo a mia disposizione strutture e strumenti di ricerca fondamentali per il presente studio. Un sentito ringraziamento va al Musikwissenschaftliche Seminar e al suo direttore, professor Matthias Schmidt, oltre che ai colleghi e ai docenti dell'Istituto: la partecipazione al Kolloquium dottorale, ai convegni e alle giornate di studio pensate, organizzate e realizzate dal Seminar in questi anni sono state fonte di insegnamento e stimolo per molte riflessioni confluite in varia forma in questo lavoro.

Desidero esprimere, inoltre, la mia riconoscenza alla Eidgenössische Stipendienkommission für Ausländische Studierende (ESKAS), per aver finanziato i primi nove mesi di ricerca a Basilea, e alla Rektorenkonferenz der Schweizer Universitäten (CRUS, oggi Swissuniversities), che ha permesso di avviare il programma di cooperazione fra le due Istituzioni, e che lo ha supportato e sostenuto, anche economicamente. Grazie in particolare a Erich Thaler, a Manuela Rossini e a Miriam Maud per aver gestito e coordinato gli scambi fra le Università.

Ho inoltre avuto la fortuna e il privilegio di poter usufruire degli spazi e dei mezzi di ricerca offerti dalla Paul Sacher Stiftung di Basilea, e ad essa sono grata per l'accoglienza e la professionalità. Grazie per aver agevolato l'accesso, fra gli altri, ai documenti del fondo Edgard Varèse e per aver acconsentito alla riproduzione di materiale autografo inedito. Un grazie a tutto il suo personale, e in particolare alla bibliotecaria del fondo Varèse, Michèle Noirjean-Linder, e al suo curatore, Felix Meyer, per i consigli, l'attenzione e la disponibilità accordatimi in questi anni.

Ugualmente si ringrazia l'Arnold Schönberg Center e i suoi collaboratori l'autorizzazione all'utilizzo dei materiali documentari di seguito riprodotti.

Un caro ringraziamento ai miei relatori, che hanno contribuito al presente studio in modo complementare, nelle varie fasi di ricerca, elaborazione e redazione. La mia riconoscenza va al professor Raffaele Pozzi, per l'Università di "Tor Vergata" e al professor Matthias Schmidt, per l'Università di Basilea, per i loro stimoli e suggerimenti. Un grazie particolare al professor Matteo Nanni, per aver creduto nel progetto fin dalla nascita, facendosi primo attore dello scambio fra le due Università, e per averlo accompagnato e sostenuto in ogni suo sviluppo. Un grazie di cuore va, inoltre, al correlatore esterno, professor Pascal Decroupet, guida fondamentale negli ultimi mesi di maturazione del lavoro, ché con impagabile generosità e grandezza di pensiero, con la costante presenza, la disponibilità e il piacere della discussione ha fatto sì che le fasi più delicate divenissero le più significative.

Sono profondamente grata a coloro che, in questi anni, mi hanno donato il loro tempo e le loro attenzioni, con riflessioni entusiaste e interessate letture.

Il primo grazie, dal profondo del cuore, va a Maximiliano, e alla tua musica, perché tutto è iniziato assieme; mi hai mostrato la strada per Itaca, e indicato come continuare il viaggio da sola, senza affrettarlo; questo lavoro è uno dei suoi tanti mattini d'estate.

Grazie a Michele Chiappini e a Marida Rizzuti, per gli invii 'da lontano', e per le risate, l'ironia e la partecipazione. Grazie a Paolo Dal Molin, perché a volte poche parole, ma agili e vivaci, volgono i corsi più diritti. Grazie a Thomas Ahrend, per aver osservato curiosamente e per aver guardato 'da vicino', mettendo a fuoco e gettando luce su tracce velate. Grazie di cuore a Simon Obert per aver ascoltato e letto, per le parole intelligenti, incoraggianti e care, sempre donate con gioia, e per l'inesauribile generosità. Grazie infinite ad Angela Ida De Benedictis, per essermi stata vicina dal primo all'ultimo momento; per le premure, l'amicizia e la stima; per la passione e l'ottimismo, sempre; per la poesia e per l'esempio.

Grazie, in ultimo, alla mia famiglia, a Elisa, a mio fratello, ai miei genitori, perché quella fiducia, quell'amore e quella presenza di cui non si dubita mai sono scintilla e motore di tutto.

Venezia, marzo 2017

AMÉRIQUES. GENESI DI UN'AUTOBIOGRAFIA?

Il 18 dicembre 1915, nel porto francese di Bordeaux, Edgard Varèse s'imbarcava sulla nave *Le Rochembeau* diretta a New York. Secondo i suoi racconti, la maggior parte delle partiture composte fino ad allora erano state depositate in un magazzino di Berlino, dove in seguito andarono distrutte a causa di un incendio scoppiato durante la guerra.¹ Almeno una di esse, *Bourgogne*, per grande orchestra (Berlino, dicembre 1910), di fatto l'unica opera 'giovane' eseguita pubblicamente prima del trasferimento negli Stati Uniti, fu tenuta nascosta dal compositore, che la distrusse poco prima della morte.² Non nelle vicende legate alla perdita, ma nell'atto di selezione dei lavori da recare con sé in occasione di una 'missione artistica',³ seguito dall'ulteriore scelta di quali opere salvare o destinare definitivamente all'oblio, risiede l'aspetto più rilevante per lo studioso. In ciò si cela una traccia significativa della visione storico-estetica del compositore. Similmente, non è nel codice genetico contenuto negli schizzi sopravvissuti fino ad oggi o nella loro volontaria distruzione che si nasconde la motivazione o la storia dell'opera, intelleggibili e rimaste indelebili nella 'realtà' del testo compiuto, da intendere come testimone unico dell'idea musicale. L'assunto non deve stupire né, come si vedrà nelle pagine che seguono, deve sembrare avventato. L'analisi proposta, infatti, sembra rivelare anche dati che vanno

¹ Di gran parte di esse è stato possibile ricostruire appena il titolo e un'ipotesi cronologica in base alla ricerca su fonti edite e inedite dell'epoca e posteriori. Si veda in particolare l'articolo di HEIDY ZIMMERMANN, *Das verschollene Frühwerk: Fakten und Mutmaßungen*, in: *Edgard Varèse. Komponist, Klangforscher, Visionär*, hrsg. von F. Meyer und H. Zimmermann, Mainz, Schott, 2006, pp. 44-52.

² Scrive Malcolm McDonald: «Varèse always kept *Bourgogne* with him, though he would never again release it for performance. Thus it survived the holocaust in the Berlin warehouse, by many years. But in about 1961, in one of the savage fits of depression that afflicted him periodically throughout his adult life, he deliberately destroyed it, apparently feeling it was no longer worthy of the fiercely individual style he had established for himself in his lifelong struggle». L'autore cita: «[A]bout a year ago," according to Louise Varèse, writing to Odile Vivier on 10 December 1962; quoted in Vivier, *Varèse*, Paris, Seuil, 1973, p. 26». MALCOLM MACDONALD, "Only One Thing of Value": *Varèse the Burgundian*, in *Edgard Varèse: Composer, Sound Sculptor, Visionary*, ed. by F. Meyer and H. Zimmermann, Woodbridge Suffolk, The Boydell Press, 2006, pp. 16-24: 24.

³ Si confrontino, al proposito, i due articoli di OLIVIA MATTIS, *Edgard Varèse's "Progressive" Nationalism: Amériques Meets Americanism*, in *Edgard Varèse: Die Befreiung des Klangs. Symposium Edgard Varèse Hamburg 1991*, hrsg. von H. de la Motte-Haber, Hofheim, Wolke, 1992 pp. 149-178; e, della stessa autrice, *Id., Theater as Circus: "A Midsummer Night's Dream"*, «The Library Chronicle of the University of Texas at Austin», 23/4, 1993, pp. 43-77. Si veda anche la sua tesi dottorale, *Edgard Varèse and the Visual Arts*, PhD Diss., Stanford University, 1992, e in particolare il quarto capitolo: "Américanisme: European Artists Look to America", pp. 94-121.

oltre le strutture e la loro organizzazione. Essa sembra confermare che nella 'pars' della singola opera si rispecchia il 'toto' dell'edificio costituito dall'insieme della propria produzione creativa e delle vicende artistiche e umane: nella distruzione quasi sistematica del materiale preparatorio delle sue composizioni, almeno fino a *Déserts*⁴, ossia nell'occultamento delle tracce di fasi propedeutiche all'opera finita, sembrano rispecchiarsi le vicende legate alla 'perdita' (accidentale o voluta) di tutta la produzione che precede quello che il compositore considerava il punto di avvio della sua 'vera' traiettoria compositiva. Ma se si mitigano le congetture interpretative avanzate dalla prospettiva privilegiata – benché talvolta fallace – della posterità, provando a deporre almeno momentaneamente la lente della ricezione storica e a guardare l'«oggetto» dal suo interno, quello che inizialmente si presenta come un atto di costruzione di una «enigmatische künstlerische Biographie»⁵ assume l'aspetto più pacifico, benché meno romantico e romanzesco, di una chiara visione poetica. Al centro dell'attenzione dell'artista è posta l'opera finita, il punto d'incontro fra la responsabilità ultima del compositore e quella del pubblico. Ciò che precede (o segue) questo momento di 'pienezza' raggiunta dell'idea – sembra dirci Varèse – non pertiene alla storia dell'arte ma alla vicenda storica dell'individuo. Tanto grande è la rilevanza accordata dal compositore al carattere di *processo* del fare musicale *per il soggetto artistico* (per il musicista ma anche per l'opera musicale finita), quanto scarso deve essere il significato che il fruitore attribuisce al percorso che ha condotto all'oggetto concluso, ovvero al *risultato*. Il passato e la storia dell'idea sono tutti contenuti in questo presente, a sua volta proiettato verso un *futuro* che rende l'opera viva e multiforme nelle sue diverse interpretazioni. Detto con le stesse parole di Varèse:

The more we allow our minds the romantic luxury of treasuring the past in memory, the less able we become to face the future and to determine the new values which can be created in it.⁶

In questa prospettiva, la partitura di *Amériques* acquista un posto privilegiato di doppio avvio, e di plurimo sguardo al futuro: sull'opera singola, e sull'opera di Varèse tutta. Alla sua ultima redazione manoscritta, in particolare, l'autore ha assegnato un ruolo di punto di riferimento, di faro nel presente della composizione e nel futuro del suo percorso creativo. Ad esso – in quanto testo, e in quanto oggetto –, Varèse sembra affidare il racconto autobiografico della genesi delle proprie opere. Un racconto affermato con consapevole determinazione già nel 1926: «With *Amériques* I began to write my own music, and I wish to live (or die) by my later works».⁷ Che Varèse fosse alieno alla custodia (più o meno sacrale) delle tracce lasciate dietro di sé dal processo compositivo e interessato pressoché esclusivamente all'opera finita è del resto dato ormai assodato tra

⁴ Cfr. N.N., *Sammlung Edgard Varèse*, «Mitteilungen der Paul Sacher Stiftung», 17, 2004, pp. 9-10: 10.

⁵ H. ZIMMERMANN, *Das verschollene Frühwerk: Fakten und Mutmaßungen* cit., p. 42.

⁶ EDGARD VARÈSE, *New Instruments and New Music*, From a lecture given at Mary Austin House, Santa Fe, New Mexico, 23 august 1936, in CHRISTINE FLECHTNER, *Die Schriften von Edgard Varèse (1883 – 1965)*, Lizentiatsarbeit, Universität Freiburg (Schweiz), 1983, pp. 160-163: 163. Già in un'intervista del 1926, seguita alla prima esecuzione di *Amériques*, si legge: «Asking if he [Varèse] has much music of his own composing not yet publicly played, he answered: "Yes, but better so! I'm not interested in what's behind me. I regard that as a past stage. I'm interested in what's to come"», N.N., *Varèse Defies Hissers; Says He Won't Change Note of 'Amériques'*, «The Public Ledger», 12 aprile 1926, p. 3, in FLECHTNER, *Die Schriften*, pp. 82-84: 84.

⁷ CHOU WEN-CHUNG, *Varèse: A Sketch of the Man and His Music*, in «The Musical Quarterly», 52, 1966, pp. 151-170: 164.

gli studiosi. Lo stesso concetto di sperimentazione, inteso sia come materiale non definitivo sia come stereotipo dell'avanguardia 'sperimentale',⁸ è ripetutamente ricusato dal compositore che affermava, già nel 1923, «I have never made trials or experiments»⁹. Ancora negli ultimi anni della propria vita, egli ribadiva che:

I don't write 'experimental music'; my experiments are left behind in the laboratory; it is for the audience, when they hear it performed, to make the experiment of confronting a new work.¹⁰

E ancora:

Of course, like all composers who have something new to say, I experiment, and have always experimented. But when I finally present a work it is not an experiment – it is a finished product. My experiments go into the wastepaper basket.¹¹

E proprio partendo da questo concetto di *opera finita* si può dare avvio a una rilettura del pensiero poetico e del fare compositivo varesiano. Rilettura che deve fondarsi, *in primis*, su una reinterpretazione di alcuni dei principi individuati dalle teorie dell'avanguardia artistica del Novecento come i tratti distintivi di tutta l'arte moderna, primo fra tutti la messa in discussione della cosiddetta *Werkkategorie*. Non sorprende che gli ideali di negazione della coerenza e dell'autonomia dell'opera d'arte, di rifiuto dell'organicità e dell'unità fra parti e tutto; e ancora le categorie del «nuovo» e del «caso», della «frammentazione», del «montaggio» e dell'«artefatto» (in opposizione ai concetti tradizionali di necessità, organicità e natura), cui fanno appello le teorie storiche degli anni Sessanta-Settanta,¹² siano stati largamente e indistintamente applicati anche all'opera di Varèse, e ad *Amériques* in particolare. Solo ponendo in discussione i nessi fra l'opera specifica e la teoria generale si può restituire a un compositore come Varèse, assunto a simbolo dell'ultra-modernismo e dell'avanguardia musicale, un'immagine più obiettiva e pertinente, oltre che un'interpretazione più sfaccettata e storicamente fondata.

⁸ PETER BÜRGER, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1974, pp. 76-80 (si cfr. in particolare il terzo capitolo: *Das avantgardistische Kunstwerk. 1. Zur Problematik der Werkkategorie*).

⁹ JONATHAN W. BERNARD, *The Music of Edgard Varèse*, New Haven, Yale University Press, 1987, p. 19. Bernard rimanda a uno *Statement of 1923*, p. 5. Nota 100, p. 246.

¹⁰ ERIK SALZMAN, *Edgard Varèse*, in «Stereo Review», 26/6, giugno 1971, pp. 57-61 e 64-68: 68. Salzman conobbe Varèse nei suoi ultimi anni di vita.

¹¹ In una lettera di Varèse a John Edmunds del 3 maggio 1957. Cit. da CHOU WEN-CHUNG, *Varèse: December 22, 1883 – November 6, 1965*, «Current Musicology», 2, 1965, pp. 169-174: 172, anche in: CHOU WEN-CHUNG, *Varèse: A Sketch of the Man and His Music* cit., p. 163.

¹² Si veda in particolare P. BÜRGER, *Theorie der Avantgarde* cit., pp. 76-111. Cfr. anche RENATO POGGIOLI, *Teoria dell'arte d'avanguardia*, Bologna, Il Mulino, 1962.

COMPOSIZIONE ED ESECUZIONI

Benché *Amériques* costituisca l'opera deputata dall'autore a divenire primo titolo del proprio catalogo, gli aspetti relativi alla sua genesi e al processo compositivo, come per le opere precedenti perdute o distrutte, sono a tutt'oggi poco conosciuti. L'assenza di materiale preparatorio non permette di fissare una data d'inizio certa della composizione dell'opera. Le prime fasi del lavoro sono orientativamente inscrivibili nel biennio compreso tra l'estate del 1919 e la prima metà del 1921. Chou Wen-chung, nell'apparato introduttivo all'edizione Ricordi 1997¹³, afferma – in base a una testimonianza di Louise Varèse – che l'inizio del processo risale almeno al 1918¹⁴. Il lavoro sulla partitura non fu tuttavia costante; le attività di direttore e organizzatore, che impegnarono Varèse fin dall'inizio della sua carriera,¹⁵ rappresentarono probabilmente una causa primaria dell'intermittenza e della lunga durata di avanzamento del processo compositivo, che si protrasse fino al 1921 inoltrato.¹⁶ La partitura fu completata infatti fra l'estate e l'autunno di quell'anno; nel giugno 1921, in una lettera alla moglie, Varèse raccontava di aver già iniziato il lavoro di copiatura:

Don't worry Darling about what people think of me. The score is progressing in a magnificent way, and if I say so you shall believe it. [...] I feel splendid, I'm very very good form, and more and more strong. Health is coming back to me – and my head is clear, and full of joy and sun. I have already started the awful work of copying [22 giugno 1921].

Qualche giorno dopo, ancora in due lettere a Louise, Varèse scrive: «I have one of my most beautiful period of work» (28 giugno), e ancora: «I enjoy myself working. I think you will be proud of the score» (5 luglio).¹⁷ La stessa Louise racconta che, al ritorno a New York nell'autunno 1921, «I found Varèse, after a long hot summer of work, ready for a vacation. *Amériques* was finished and he had started with his songs [Offrandes]». ¹⁸ Pertanto, la data del 1922, apposta sul manoscritto accanto alla dedica «to my unknown

¹³ *Amériques. For Orchestra* (1922). Performance edition prepared from the original manuscript by Chou Wen-chung, Milano, Ricordi, 138170, © 1997 (riedita nel 2001)

¹⁴ L'allievo, assistente ed erede testamentario di Varèse riporta un'affermazione della moglie, Louise Varèse, secondo cui nell'autunno 1917, quando conobbe il compositore, egli stava lavorando a una partitura d'orchestra. Cfr. LOUISE VARÈSE, *A Looking-Glass Diary*, I: 1883-1928, New York, Norton, 1972, p. 150.

¹⁵ Nel 1918 Varèse diresse la Cincinnati Symphony Orchestra, l'anno seguente fu a capo della New Symphony Orchestra, con la quale diede almeno cinque concerti, tra l'aprile e il maggio 1919. Nella primavera del 1920 il compositore prese parte, inoltre, come comparsa a tre lungometraggi di John S. Robertson, mentre dal 1921 fu attivo nella fondazione e direzione della International Composers' Guild. Sulle attività direttoriali e organizzative di Varèse si leggano: FERNAND OUELLETTE, *Edgard Varèse*, transl. by Derek Coltman, London, Calder & Boyars, 1973, pp. 52-54 e 65-75; CAROL J. OJA, *Making Music Modern: New York in the 1920s*, New York, Oxford University Press, 2000, pp. 30-34; Allen Lott, 'New Music for New Ears': *The International Composers' Guild*, «Journal of the American Musicological Society», 36/2, 1983, pp. 266-286; FELIX MEYER, „Die beflügelnde Atmosphäre des Widerstreits“: Varèse als Vermittler zeitgenössischer Musik in den 1920er Jahren, in *Edgard Varèse: Komponist, Klangforscher, Visionär*, hrsg. von F. MEYER und H. ZIMMERMANN, Main, Schott, 2006, pp. 82-91; SYLVIA KAHAN, *The Whitney Connection: Edgard Varèse and His New York Patrons*, in *Edgard Varèse: Composer, Sound Sculptor, Visionary*, ed. by F. MEYER and H. ZIMMERMANN, Woodbridge Suffolk, The Boydell Press, 2006, pp. 92-100.

¹⁶ Lo stesso Varèse, in una lettera alla moglie del 10 marzo 1921 scriveva: «Score – progressing – slow but very nicely.» (SEV, PSS). Cfr. anche: L. VARÈSE, *A Looking-Glass Diary* cit., p. 141; DIETER A. NANZ, *Edgard Varèse. Die Orchesterwerke*, Berlin, Lukas, 2003, p. 69; Chou Wen-chung, nelle note introduttive all'edizione della partitura, *Amériques*, Ricordi © 1997/2001, pp. V-VI.

¹⁷ Lettere di Edgard e Louise Varèse (SEV, PSS). Estratti in: L. VARÈSE, *A Looking-Glass Diary* cit., pp. 163-164.

¹⁸ *Ibidem*, p. 169.

friend of the Spring 1921»¹⁹, coincide probabilmente con la conclusione della “prima fase” di composizione dell’opera.²⁰

Già a partire dal 1922 Varèse si mise in cerca di un direttore e di un’orchestra per far eseguire *Amériques*. Un biglietto manoscritto conservato nel fondo del compositore presso la Paul Sacher Stiftung documenta la prima presa di contatto con Stokowski, avvenuta ancora una volta, come già accaduto per *Bourgogne* a Berlino, grazie all’intercessione di Richard Strauss.²¹ «Lieber Stokowski! – si legge in un biglietto manoscritto del compositore tedesco del 1922 –,

Bitte sehr, tun Sie mir den Gefallen, Herrn Varèse zu empfangen u. seine Partituren zu prüfen u. eventuell aufzuführen. Herzlich, Ihr, Richard Strauss.²²

La prima esecuzione assoluta della partitura, effettivamente diretta da Leopold Stokowski a capo della Philadelphia Orchestra, ebbe luogo solo nel 1926, presso l’Academy of Music di Philadelphia (il 9 e 10 aprile), replicata pochi giorni dopo alla Carnegie Hall di New York (13 aprile). Numerose lettere inviate da Varèse nei tre anni e mezzo che separano il primo contatto con Stokowski dal concerto testimoniano i tentativi del compositore di portare a buon fine l’impresa. La prima esecuzione fu rimandata più volte e attestano le insistenti richieste di Varèse a vari direttori, quali ad esempio Wilhelm Fürtwängler²³, Otto Klemperer²⁴ e Stokowski stesso. La difficoltà maggiore dovette essere, principalmente, di ordine pratico: la partitura richiedeva una forza orchestrale di 143 strumentisti (ridotta a 124 nella seconda versione). Le tredici lettere di Leopold Stokowski a Varèse conservate nel fondo del compositore, datate tra il 29 novembre 1922 e il 18 novembre 1924, attestano le ripetute dilazioni dell’esecuzione da

¹⁹ Nell’inverno del 1921 Varèse aveva ricevuto, in forma anonima, una somma di denaro che gli permise di portare a termine la partitura; il compositore non venne mai a sapere che, dietro suggerimento di Julianne Force, il suo benefattore portava il nome di Gertude Vanderbilt Whitney

²⁰ I termini “prima” e “seconda fase di composizione” specificano meglio il rapporto fra quelle che, usualmente e per comodità anche qui di seguito, sono indicate come “prima” e “seconda versione” di *Amériques*. Si è scelto di dedicare al delicato tema delle “due versioni” un’ampia e dettagliata trattazione nell’articolo contenuto nel volume *Re-set. Aneignungen und Fortschreibungen in der Musik seit 1900. Eine Ausstellung der Paul Sacher Stiftung*, hrsg. von S. OBERT und H. ZIMMERMANN, Mainz, Schott, 2018 (in corso di stampa). Sulle stesso argomento si vedano anche le note introduttive di Chou Wen-chung all’edizione della partitura Ricordi 1997/2001 da lui curata. Cfr. *Amériques*, Ricordi © 1997/2001, pp. V-VI. Cfr. anche: KLAUS ANGERMANN, *Die Fassungen von Amériques. Raumsimulation und Klangkurven*, in *Edgard Varèse: Die Befreiung des Klangs. Symposium Edgar Varèse Hamburg 1991*, hrsg. von H. de la Motte-Haber, Hofheim, Wolke, 1992, pp. 121-133; D. A. NANZ, *Edgard Varèse. Die Orchesterwerke* cit., pp. 76-81; HELGA DE LA MOTTE-HABER, *Das Problem der Fassungen bei Edgar Varèse*, in „Vom Erkennen des Erkannten“. *Musikalische Analyse und Editionsphilologie. Festschrift für Christian Martin Schmidt*, hrsg. von F. WISSMANN, T. AHREND und H. von LOESCH, Wiesbaden, Breitkopf & Härtel, 2007, pp. 395-401.

²¹ *Bourgogne* fu eseguita da Josef Stransky con la Blüthner-Orchester il 15 dicembre 1910 nella Blüthner-Saal di Berlino. Il testo delle note di sala a firma di Ernest Ansermet e una riproduzione del programma si trovano in: *Edgard Varèse. Komponist, Klangforscher, Visionär*, hrsg. von F. MEYER und H. ZIMMERMANN, Mainz, Schott, 2006, p. 50.

²² Biglietto manoscritto di Richard Strauss inviato a Varèse, su carta intestata dell’Hotel Wellington, Seventh Avenue, 55-56 Street, New York. Sulla busta scritto a mano: «Strauss’ 2nd tour in America 1922». L’originale in tedesco è accompagnato da un biglietto che contiene la traduzione dal tedesco all’inglese di Al Copley: «Dear Stokowski, Please do me the favour to receive Mr. Varèse and to examine his scores and eventually to perform them. Cordially yours, Richard Strauss» (SEV, PSS). Si presume che Strauss abbia inviato il biglietto a Varèse per farne una traduzione in inglese e farlo recapitare a Stokowski.

²³ L. VARÈSE, *A Looking-Glass Diary* cit., p. 245.

²⁴ HILDA JOLIVET, *Varèse*, Paris, Hachette, 1973, p. 73.

parte del direttore. Benché Varèse gli inviò copia della partitura già alla fine del 1922, e nonostante la pronta risposta («I am eager to study it, as soon as I am less busy»²⁵), la mancanza di tempo e le condizioni imposte dal comitato della Philadelphia Orchestra impedirono un impegno concreto sulla partitura. In una missiva del 17 Novembre 1924, Stokowski spiegava infatti: «I fear it will be a long time before I shall be able to come to your work... Personally I regret this very deeply but the Committee is not able to give me a free hand in this matter for financial reasons»²⁶. Le lettere di Varèse alla moglie, nell'ottobre 1925, testimoniano l'urgenza interiore del compositore, che nel frattempo aveva proseguito il suo corso evolutivo indirizzandosi verso i lavori da camera:

Quant à Amérique – j'aimerais que Stokowski la fasse – mais c'est drôle je n'ai jamais eu aucun espoir – C'est pour moi une œuvre condamnée à rester toujours au fond d'un tiroir. Si jamais on la sort dans quelques années il sera trop tard. Elle aura perdu toute signification et importance. Je crois d'ailleurs que c'est le sort de ma musique. L'expérience m'a appris à m'en foutre – et puis s'il fallait que je fasse de la politique pour être joué – cela me dégoûterait d'écrire de la musique.²⁷

In una lettera del 29 ottobre 1925, inviata a Louise da Parigi,²⁸ il 29 ottobre 1925, Varèse – probabilmente anche grazie al contatto diretto con Stokowski – cominciava a intravedere l'inizio di una trattativa concreta per l'esecuzione:

Que veut dire ce dernier? Est-ce que Stokowski jouerait Amériques? Après demain nouvelle consultation de médecin. Amériques – Demande immédiatement à Dows je te prie s'il a le matériel d'Orchestre – si non qu'il câble de suite à Curwen de l'expédier. Tu vois la catastrophe si au moment de répéter il n'était pas là. Dis à Stokowski – seulement en cas où il joue Amériques – (ce qui me semble d'après ton câble – à moins que je ne me trompe) qu'il y a des fautes (mais pas de notes – seulement de détails). Il faudra aussi que je lui explique percussion – que j'irai corriger chez lui dans la partition dès mon arrivée.²⁹

Meno di un mese dopo, il 26 novembre, il compositore dava direttive alla moglie per avviare il processo di emendamento del materiale d'orchestra:

Amériques: matériel – nécessaire d'être corrigé et révisé (il faut s'attendre à toutes les conneries avec l'organisation de l'Éditeur) demande à Still de s'en charger. D'après la partition originale (la mienne) qui est à la maison – pour être plus précis le manuscrit. Partition Orchestre: Préviens Stokowski qu'il y a quelques petites fautes (plutôt des inaccrancies) que je lui corrigerai sur sa partition – ce sera un travail de 2h j'irai le faire à Phila. Cela ne touche en rien la musique ce ne sont que des détails – notes hors de place rythmiquement, points silences qui manquent – et un endroit où la grosse caisse est hors de place etc. Enfin des coquilles.³⁰

Nel marzo 1926 Stokowski dava avvio alle prove per l'esecuzione di *Amériques*: il pezzo fu presentato a un concerto mattutino (*Friday matinee*) della Philadelphia Orchestra, una delle audience più conservative della East Coast.³¹ «It is indeed a powerful piece of music

²⁵ Lettera di Stokowski a Varèse del 29 novembre 1922, SEV PSS.

²⁶ Lettera di Stokowski a Varèse del 17 novembre 1924, SEV PSS.

²⁷ Lettera di E. Varèse a L. Varèse del 16 ottobre 1925, SEV PSS.

²⁸ Tra l'agosto e il dicembre 1925 si data il secondo soggiorno di Varèse a Parigi, dopo quello del 1922.

²⁹ Lettera di E. Varèse a L. Varèse del 29 ottobre 1925, SEV PSS. George H. Dows era l'agente per l'editore Curwen a Philadelphia.

³⁰ Lettera di E. Varèse a L. Varèse del 26 novembre 1925, SEV PSS.

³¹ Nell'articolo *Varèse Defies Hissers; Says He Won't Change Note of 'Amériques'*, «The Public Ledger», 12 April

which can cause a Friday afternoon audience to indulge in hisses and catcalls», riportava un critico. Sappiamo che il concerto del giorno seguente ebbe un'accoglienza migliore, e permise a Varèse, rimasto in disparte il giorno precedente, di presentarsi sul palco per ringraziare il pubblico.³² Un gruppo di seguaci offrì al compositore e agli esecutori entusiastici applausi; Paul Rosenfeld e Winthrop P. Tryon festeggiarono Varèse come visionario, genio di un nuovo trattamento dell'orchestra.³³ Tuttavia la maggior parte del pubblico fu profondamente scioccato dalla asprezza della musica.³⁴ Olin Downes, sul New York Times, all'indomani dell'esecuzione newyorkese commentava:

A feeling of joy saturated those who find pleasure in expressions of public emotion when the Philadelphia Orchestra under its peerless leader performed Edgar Varese's "Amériques" for the first time in this city last night in Carnegie Hall. No sooner had the last of the strange sounds of Mr. Varese disappeared in the silence when the audience commenced to demonstrate—to hiss, to applaud, to gesticulate, even to whistle and bawl. This lasted for some moments and was considerably more exhilarating than the composition, although that, too, had had its amusing moments. In the midst of the racket Mr. Stokowski kept returning to the stage, acknowledging with urbanity the applause and the noise that disputed it, and signaling his players to rise and acknowledge by this action the tribute to their courage and skill. Mr. Varese was present, though he refrained from appearing on the stage. He, too, should have felt complacent. His music, which we believe to be utterly false, is also, in its way, sure-fire réclame.³⁵

La pianista Olga Samaroff, nel New York Post, lamentava che «Mr. Stokowski, who has a distinguished record in the matter of introducing important new works, could scarcely have done anything more detrimental to the cause of modern music than to produce a composition like *Amériques*».³⁶ Tra i sostenitori, Lawrence Gilman, del *The New York Herald-Tribune*, puntava l'attenzione sull'assenza di un «literary program» ma sulla presenza di una

idea, germinal and integrating. It is embodied in the title, which is to be taken, says the composer, "in no literal sense, but as a symbol of discovery. Amériques-Americas: new worlds on earth, in the stars and in the minds of men." It is a pregnant theme, and Mr. Varèse in his music has expounded certain aspects of it with vividness and force. He has written music of an energy extraordinarily released, continually renewed: music of power, pace and stride.

1926, p. 3. Cit. da FLECHTNER, *Die Schriften* cit., pp. 82-84: 82.

³² JAMES M. KELLER, *Amériques*, in <http://americanmavericks.org/wp-content/uploads/2012/01/About-Ameriques.pdf> (accesso: 31 marzo 2017).

³³ «It is probable that in Edgar Varèse we have another virtuosic genius with the orchestra in his veins», PAUL ROSENFELD, *Musical Chronicle*, «The Dial», 80, giugno 1926, p. 529. Winthrop Tryon scriveva: «Now this work, dispassionately regarded, may be said to mark a date in the history of art. In all reason it may be accounted the first original score for grand orchestra that has been made in America since the twentieth century began». WINTHROP P. TRYON, *Concert of the Philadelphia Orchestra with Leopold Stokowski. Varèse's "Amériques"*, «The Christian Science Monitor», 15 aprile 1926, cit. da J. H. KLARÉN, *Edgar Varèse. Pioneer of New Music in America*, Boston, Birchard & Co, 1928, p. 16.

³⁴ Perfino su *Le Menestrel* parigino del 14 maggio 1926, nelle cronache dall'estero, Maurice Léna commentava il newyorkese della prima di «une oeuvre d'Edgar Varese, *les Amériques*» con sole tre parole: «Applaudissements, sifflets, tumulte». Maurice Léna, *États-Unis*, nella rubrica *Le Mouvement musical à l'Étranger*, «Le Menestrel», 88/20, 14 maggio 1926, p. 228.

³⁵ OLIN DOWNES, *Philadelphia Orchestra!*, «New York Times», 14 aprile 1926, p. 20. Downes proseguiva nell'articolo lamentando l'assenza di «genuine workmanship and creative thought [...] There are some interesting orchestral sounds, but there are no enchainé ideas, or ideas of any kind, apparently, save those that other composers had thoughtlessly written down before Mr. Varese appeared».

³⁶ J. M. KELLER, *Amériques* cit.

Whether the idea sprang from the music or the music from the idea does not matter. A mood has been captured and transfixed, an imaginative concept projected.³⁷

A proposito del titolo dell'opera, assegnato verosimilmente dopo la conclusione della composizione³⁸, l'autore stesso spiegava:

Je ne considérerais pas le titre Amériques comme descriptif d'un endroit géographique, mais plutôt comme symbolique des découvertes – de nouveaux mondes sur la terre, dans l'espace, ou encore dans l'esprit des hommes.³⁹

E ancora in un articolo-intervista pubblicato all'indomani del concerto Varèse ribadiva:

The title I selected for the piece is purely symbolic [...] and has little to do with the music. If I had wanted to produce a descriptive piece, I would have said so in the program. [...] This composition is the interpretation of a mood, a piece of pure music absolutely unrelated to the noises of modern life, which some critics have read into the composition. If anything, the theme is a meditative one, the impression of a foreigner as he interrogates the tremendous possibilities of this new civilization of yours. The use of strong musical effects is simply my rather vivid reaction to life as I see it, but it is the portrayal of a mood in music and not a sound picture.⁴⁰

Poco dopo la composizione e l'esecuzione di *Arcana* (8-9 aprile 1927), il musicista ritornò sulla partitura di *Amériques* per dare inizio all'opera di «rimaneggiamento e alleggerimento» del testo.⁴¹ L'autore apportò anche modifiche, espunzioni e aggiunte di passaggi composti *ex novo*, cambiamenti in buona parte suggeriti dall'esperienza dell'esecuzione.⁴² In questa nuova veste la “versione definitiva” della partitura fu eseguita,

³⁷ LAWRENCE GILMAN, *Concert of the Philadelphia Orchestra with Leopold Stokowski*, «The New York Herald-Tribune», 14 aprile 1926, cit. da J. H. KLARÉN, *Edgar Varèse. Pioneer of New Music in America* cit., p. 17. In merito al titolo della composizione si veda anche Chou Wen-chung, nelle note-prefazione alla edizione Ricordi © 1997, 2001, p. VI.

³⁸ In una lettera dell'11 dicembre 1963 a Leo Kraf, Varèse scrive: «As far as my titles are concerned, they are not intended as guides to the music. At most they reflect the subjects I was interested in at the time. Whatever ideas may constitute the genesis of a work, in the process of composition the music takes over and absorbs anything that is not purely music. Often the title is given after the work is finished. Titles serve as a convenient means of cataloguing the scores». (SEV, PSS). Il primo articolo di Tryon, in cui il titolo della composizione descritta non viene affatto citato, conferma che, probabilmente, il nome *Amériques* fu apposto sulla partitura a conclusione del lavoro di copiatura dell'autografo manoscritto. Cfr. W. P. TRYON, *New Instruments in Orchestra Are Needed, Says Mr. Varèse* cit., p. 18.

³⁹ O. VIVIER, *Varèse* cit., p. 35.

⁴⁰ Edgard Varèse, in N.N., *Varèse Answers 'Amériques' Critics*, «The Evening Bulletin», 12 aprile 1926, p. 3. Anche in FLECHTNER, *Die Schriften* cit., pp. 86-89.

⁴¹ In una lettera manoscritta Varèse scrive a Salzedo l'11 novembre 1929: «La partition remaniée et allégée – sonne encore mieux – et se tient solidement». SEV, PSS.

⁴² Tra questo tipo di modifiche vanno menzionate, ad esempio, la riduzione di alcuni tempi metronomici originariamente molto elevati e il cambiamento di alcune indicazioni di tempo e di dinamica (poche le variazioni di durata delle note, solitamente accresciute). Il processo di modifica e 'aggiornamento' della partitura era stato avviato già durante le prove della prima esecuzione, a Philadelphia, nel marzo-aprile 1926. La partitura direttoriale di Stokowski e la «reference copy» di Varèse, oggi conservate nel lascito del compositore presso la PSS, dimostrano come, già in occasione della *première*, la partitura fu eseguita non in conformità con l'edizione Curwen. I passaggi interamente o parzialmente eliminati per la prima furono successivamente ricomposti e “arrangiati” durante la “seconda fase di composizione” dell'opera, tra il 1927 e il 1929, durante la quale il compositore apportò ulteriori modifiche (aggiunta di punti di riferimento tematici, modifica di alcune strutture accordali e variazione di equilibri sonori). Per un'analisi delle varianti

per la prima volta, il 30 maggio 1929 alla Maison Gaveau Parigi dall'Orchestre des Concerts Poulet, diretta da Gaston Poulet.⁴³ Nonostante i tentativi di Varèse per nuove esecuzioni già negli anni Trenta⁴⁴, fu solo nel 1965 che Maurice Abravanel, a capo della Utah Symphony Orchestra, presentò nuovamente *Amériques* in concerto.⁴⁵

EDIZIONI

Varèse entrò in contatto con l'editore inglese Kenneth Curwen già nel 1923, in occasione della prima esecuzione di *Hyperprism*, diretta dallo stesso compositore il 4 marzo, al Klaw Theater, nell'ambito dei concerti della International Composers' Guild. L'anno seguente la partitura di *Hyperprism*, seguita poco dopo da quelle di *Octandre* e di *Intégrales*, fu pubblicata per le edizioni J. Curwen & Sons, che nel 1925 diede alle stampe *Amériques*.⁴⁶

Nel 1928, alla ricerca di un editore più dinamico e attento alla promozione della sua musica, Varèse decise di sciogliere il contratto con Curwen e tornare in possesso dei diritti delle proprie opere,⁴⁷ che di lì a breve furono acquistati dall'editore parigino Max Eschig.⁴⁸ Questi pubblicò la seconda versione di *Amériques* (1930). Come base per la nuova pubblicazione da parte di Eschig, Varèse usò la precedente edizione Curwen, sulla quale apportò le modifiche, e inserì rifacimenti e aggiunte; il copyright della seconda versione (© 1925), così come l'anno di composizione apposto sulla copia di riferimento (1922), esplicitano la funzione di revisione e perfezionamento dell'intervento correttivo attuato sulla partitura, che non va pertanto considerata come una 'versione alternativa' alla prima, ma come una revisione dell'opera che, nelle intenzioni dell'autore, sostituisce quella precedente.

Nel 1973, a otto anni dalla morte del compositore, il suo assistente ed esecutore testamentario Chou Wen-chung pubblicò con la Colfranc Publishing Corporation di New York una nuova postuma «corrected edition of the revised version, based on the Eschig, but with corrections made on the basis of collating all details that were at variance with

fra le due versioni si veda il mio articolo in corso di stampa (cfr. *supra*, nota 19). Cfr. anche KLAUS ANGERMANN, *Aus den Neuen Welten. Hintergründe und Traditionen im Frühwerk von Edgard Varèse*, in *Edgard Varèse 1883-1965. Dokumente zu Leben und Werk*. Zusammengestellt von H. de la Motte-Haber und K. Angermann. Ausstellung der Akademie der Künste und der Technische Universität Berlin, Frankfurt am Main, Lang, 1990, pp. 19-30: 28-29.

⁴³ Anche in questo caso numerosi cronisti parlano di uno scandalo. Cfr. KLAUS ANGERMANN, *Work in Process*. *Varèses Amériques*, München, Musikprint, 1996, pp. 33-35.

⁴⁴ Hilda Jolivet racconta di un «vrai machandage» tra Varèse e Oskar Fried, al quale il compositore si rivolse per un'esecuzione di *Amériques* nell'ambito di uno scambio culturale fra Stati Uniti e Unione Sovietica. Cfr. H. JOLIVET, *Varèse cit.*, p. 79.

⁴⁵ Alla stessa occasione risale la prima registrazione della partitura: Vanguard VRS 1 156/VSD 71 156. Un breve racconto della «pioneer recording» è riportato da Jack Sullivan, in *New World Symphonies: How American Culture Changed European Music*, Yale, Yale University Press, 1999, pp. 145-146.

⁴⁶ Il 23 marzo 1925, da Parigi, Varèse scrive a Louise che la partitura di *Amériques* «[...] paraître cette semaine». SEV, PSS. Dieter Nanz fa notare che la copia di *Amériques* a disposizione presso l'editore Curwen corrisponde probabilmente alla copia dell'autografo citata da Louise Varèse, che il compositore fece realizzare a Berlino nel 1923. Si veda: D. A. NANZ, *Edgard Varèse. Die Orchesterwerke cit.*, p. 70. L'autore cita da L. VARÈSE, *A Looking-Glass Diary cit.*, p. 184. Per l'elenco completo delle edizioni si veda il § Fonti e Partiture.

⁴⁷ Cfr. lo scambio epistolare fra Varèse e Kenneth Curwen a partire dall'estate 1928 (SEV PSS).

⁴⁸ Louise Varèse racconta che fu Hector Villa-Lobos a presentare Varèse a Eugene Cools, direttore della Édition Max Eschig. Il contratto siglato da Varèse è conservato nel lascito del compositore e reca la data del 10 giugno 1930. SEV, PSS.

each other in the manuscript, Curwen edition, the copies used by Varèse for the revision, the Eschig master and Varèse's own reference copies». ⁴⁹ La partitura fu poi ripubblicata da Ricordi nel 2002, come seconda edizione critica, rivista ed edita da Chou.

Nel 1991 Klaus Angermann depositò presso la Ricordi (Monaco) una «revisione» della prima versione della partitura, realizzata sulla base dell'edizione Colfranc (1973), nella quale furono introdotte tutte le varianti dell'edizione originale in conformità non con il manoscritto (al quale Angermann ebbe accesso solo in corso d'opera) ma con l'edizione Curwen. In questa veste *Amériques* fu di nuovo eseguita, secondo la lezione della prima versione, ad Amburgo, il 1 settembre 1991, sotto la direzione di Ingo Metzmacher. ⁵⁰

Infine nel 1997 le edizioni Ricordi di Milano pubblicarono una 'performance edition' della prima versione, curata da Chou Wen-chung e corredata di emendamenti e di indicazioni performative, intesa come 'fedele' al manoscritto originale di Varèse. ⁵¹ Essa fu utilizzata per la registrazione diretta da Riccardo Chailly, con l'Orchestra reale del Concertgebouw, per l'etichetta discografica Decca. ⁵²

FONTI MUSICALI E TESTUALI

Nel 2003, dopo quasi quarant'anni dalla morte di Varèse, il lascito del compositore, fino ad allora gestito dal suo esecutore testamentario Chou Wen-chung, fu acquistato dalla Paul Sacher Stiftung di Basilea. Esso comprende schizzi e manoscritti musicali, partiture a stampa comprese quelle di opere di altri compositori recanti annotazioni autografe di Varèse, oltre a manoscritti e dattiloscritti testuali, corrispondenza (comprensiva di quella della moglie, Louise), oltre che programmi di concerti, recensioni ed estratti di articoli di quotidiani e riviste, fotografie, nastri e registrazioni. ⁵³ Dal 2006, quindi, tali materiali sono stati aperti alla consultazione e ai ricercatori. All'interno di questo fondo, si conferma l'esigua presenza di materiale manoscritto e di materiale a stampa relativo ad *Amériques*. Tutte le fonti disponibili e ritenute più importanti ai fini di un processo di definizione analitica dell'opera, sono qui elencate nell'Appendice ⁵⁴.

Tra le fonti musicali vanno citate in primo luogo il manoscritto autografo della prima versione della partitura, datato «MCMXXII», accanto al quale si pongono le due partiture a stampa Curwen, una con annotazioni direttoriali di Leopold Stokowski e una «reference copy» contenente le modifiche apportate da Varèse durante le prove della prima esecuzione, così come due esemplari Curwen contenenti tutte le modifiche apportate per la redazione definitiva dell'opera tra il 1927 e il 1929, e che costituiscono dunque il «manoscritto» antigrafo sulla base del quale fu tirata l'edizione Eschig. Oltre a una «réduction» della partitura per due pianoforti a quattro mani, ⁵⁵ si conservano inoltre pochi materiali preparatori riconducibili al

⁴⁹ Chou Wen-chung, note accluse all'edizione Ricordi © 2001, p. V.

⁵⁰ Cfr. D. A. NANZ, *Edgard Varèse. Die Orchesterwerke* cit., p. 71-72.

⁵¹ Una seconda edizione è stata pubblicata da Ricordi nel 2001.

⁵² *Edgard Varèse. The Complete Works* (dir. Riccardo Chailly), London, Decca, 460 208-2DH2, 1998

⁵³ Nel fondo Varèse è confluito anche l'archivio della moglie, Louise Varèse. Cfr. N.N., *Sammlung Edgard Varèse*, «Mitteilungen der Paul Sacher Stiftung», 17, 2004, pp. 9-10: 10.

⁵⁴ Cfr. in Appendice: Bibliografia, I.1 Fonti musicali manoscritte e a stampa.

⁵⁵ Realizzata dall'allievo del compositore Samuel Reichmann, essa è basata sulla prima «versione» della partitura ma contiene tutte le modifiche apportate nella redazione definitiva. Nel caso di un passaggio essa

lavoro di revisione per la seconda versione della partitura; per quanto utili ai fini di una riflessione sul confronto fra i due testi, queste fonti non appaiono rilevanti per lo studio della genesi e del processo compositivo della prima versione, sulla quale si basa la presente analisi.⁵⁶

Una terza categoria di documenti autografi si compone di materiale derivato dalla partitura (per lo più copiato da essa), al quale non può essere accordato lo status di 'schizzo' né di materiale 'di produzione'. Si tratta piuttosto di elaborazioni *a posteriori* di frammenti di partitura legate a uno stadio compositivo tardo, se non già compiuto, e che non forniscono pertanto informazioni sulla genesi o indicazioni aggiuntive sulla struttura del rispettivo passaggio musicale.⁵⁷

Un'ultima tipologia di materiale (preparatorio nel senso di 'guida' costante, talora anche implicita, durante il processo compositivo) riguarda alcuni schemi o diagrammi compositivi che non sono riconducibili a passaggi specifici della partitura, ma che si rivelano essere estremamente significativi in quanto summa di un 'sistema' armonico che sottintende piani di organizzazione delle altezze e degli intervalli.

Fra le fonti testuali conservate nella collezione del compositore, per lo più indirettamente legate alla composizione, vanno menzionati, in particolare, scritti inediti o solo parzialmente citati nella letteratura specializzata.⁵⁸ Un ruolo fondamentale nella comprensione dell'estetica e della poetica del compositore per il presente studio è stato giocato dai testi di conferenze (a volte incomplete) e dalla corrispondenza.⁵⁹

Negli anni tra il 1927 e il 1962 Varèse tenne una serie di conferenze, finora solo in minima parte accessibili, e in larga parte conservate in copia dattiloscritta o manoscritta nel fondo del compositore. Alcune di queste furono prodotte in occasione di un'esecuzione di un'opera di Varèse, ma la maggior parte fu pronunciata sotto forma di conferenze e cicli di lezioni tenuti presso Università o altre istituzioni. Non sempre completi, la stragrande maggioranza di questi testi è, a tutt'oggi, inedita o pubblicata sotto forma di brevi estratti.

attesta una lezione alternativa e probabilmente transitoria fra le due redazioni. Allo stato presente non è possibile né datare con certezza la fonte né definire lo scopo della sua redazione. Una «performance edition» postuma è stata realizzata da Helena Bugallo e pubblicata da Ricordi nel 2011. E. VARÈSE, *Amériques*, arranged by the composer for 2 pianos, 8 hands, performance ed. prepared by H. BUGALLO, Milano, Ricordi, 2011.

⁵⁶ Già nel catalogo dell'esposizione del fondo pubblicato dalla Paul Sacher Stiftung nel 2006, Wolfgang Rathert dava notizia di un «leaf of sketch» contenuto nel convoluto di *Amériques*. WOLFGANG RATHERT, *Amériques und kein Ende*, in *Edgard Varèse. Komponist, Klangforscher, Visionär*, hrsg. von F. Meyer und H. Zimmermann, Mainz, Schott, 2006, pp. 132-141: 140. Sebbene non spiegato dall'autore, esso testimonia il processo di revisione degli accordi finali della partitura per la seconda versione. Oltre a questa, è stato possibile identificare altre tre pagine con materiale autografo utilizzato per il lavoro di revisione.

⁵⁷ Ne è un esempio una pagina in cui Varèse copia in basso a sinistra la parte dell'accompagnamento del *Presto* (c. 38), intorno alla quale il si trovano rielaborazioni e trasposizioni della struttura, non entrate a far parte di nessuna delle versioni conosciute della partitura (SEV, PSS).

⁵⁸ Tra gli altri si vedano: FERNAND OUELLETTE, *Varèse*, Paris 1966, "Articles de Varèse: Extraits d'interview", pp. 258-260; "Entretiens radiodiffusés, filmés ou télévisés" p. 261; "Périodiques", pp. 265-280; ANNE FLORENCE PARKS, *Freedom, Form, and Process in Varèse: A Study of Varèse's Musicale Ideas – Their sources, their development, and their use in his works*, PhD Diss., Cornell University, 1974: "Varèse's Lectures, Articles, and Interviews", pp. 451-454; "Articles and Books about Varèse", pp. 454-463; *Edgard Varèse – Rückblick auf die Zukunft*, hrsg. von H. K. Metzger und R. Riehn, München 1978 (Musik-Konzepte, Bd. 6), "Chronologie der Vorlesungen, Artikel, Interviews, Gespräche und Briefe Edgard Varèses", pp. 106-108; "Artikel, Bücher und Dissertationen über Varèse", pp. 109-113; «Schweizerische Musikzeitung», 119, 1979, pp. 93-95.

⁵⁹ Cfr. in Appendice: Bibliografia, I.2 Fonti testuali manoscritte e dattiloscritte e I.3 Carteggi.

L'accesso alla corrispondenza del compositore, quasi del tutto inedita,⁶⁰ ha consentito di raccogliere informazioni di varia natura. Poche ma rilevanti appaiono le informazioni specifiche riguardanti la composizione e l'esecuzione di *Amériques* (in particolare contenute negli scambi epistolari intrattenuti con la moglie, Louise, con Stokowski, con gli editori, ecc.). Diverse indicazioni più generali sul pensiero del compositore e su giudizi assenti nei testi di destinazione pubblica sono contenute in singole missive, non appartenenti a sistematiche relazioni epistolari.

Nel presente lavoro, per i rimandi alle fonti testuali, si è privilegiata la raccolta inedita di Christine Flechtner all'edizione lacunosa e approssimativa di Louise Hirbour.⁶¹

⁶⁰ Ad eccezione di lettere pubblicate in corrispondenze di altri soggetti, l'unico scambio epistolare del compositore edito è quello con André Jolivet, a cura della moglie. EDGARD VARÈSE – ANDRÉ JOLIVET, *Correspondance 1931-1965*, ed. par Christine Jolivet-Erlh, Genève, Contrechamps, 2002.

⁶¹ Nel 1983 Hirbour ha curato, per la collana "Musique/Passé/Présent" diretta da Pierre Boulez e Jean-Jacques Nattiez, l'edizione: *Écrits. Textes réunis et présentés par Louise Hirbour*, trad. de l'anglais par Christiane Léaud, Paris, Bourgois, 1983 (dalla quale deriva l'edizione italiana: *Il suono organizzato: Scritti sulla musica*, a cura di L. Hirbour, traduzione di U. Fiori, Milano, Ricordi, 1985, «Le sfere», 2). Come già notato da diversi commentatori, questa edizione si mostra non solo incompleta, ma anche inaccurata. Allo stesso anno risale il lavoro critico di Christine Flechtner, elaborato nell'ambito di una tesi magistrale e rimasto inedito (FLECHTNER, *Die Schriften* cit.). Sebbene l'assenza o l'incompletezza di diversi testi, conservati nel fondo del compositore oggi consultabile ma allora inaccessibile, il rigoroso lavoro della studiosa svizzera rappresenta, ad oggi, la raccolta più completa degli scritti del compositore. Fra le problematichità dell'edizione della Hirbour, Flechtner menziona: l'adozione quasi sempre di estratti dei testi originali, dalle interviste sono state espunte spesso le domande degli intervistatori, i titoli originali sono conservati solo in alcuni casi, ma appaiono anche testi privi di titoli (aggiunti in bibliografia) o scritti ai quali la curatrice aggiunge nuovi titoli senza darne conto. L'edizione è stata approntata non sulla base di fonti originali ma ricorrendo a fonti secondarie, in particolar modo alle monografie di Fernand Ouellette, di Louise Varèse e di Odile Vivier (cit.). Nell'apparato critico, Flechtner aggiunge una lista di *errata* della pubblicazione della Hirbour. Cfr. FLECHTNER, *Die Schriften* cit., in particolare "Editionsbericht", pp. 5-16. Cfr. anche JÜRGEN STENZL, *Busonis Sohn: Zur Genese von Varèses Musikästhetik*, in *Edgard Varèse: Die Befreiung des Klangs. Symposium Edgard Varèse Hamburg 1991*, hrsg. von H. de la Motte-Haber, Hofheim, Wolke, 1992, pp. 17-27.

VARÈSE: O DELLA CATENA DEI MITI

«As we approach the centenary of his birth, Edgard Varese and his musical achievements still remain enigmatic» – scriveva Larry Stempel nel 1979, in apertura di una delle prime dissertazioni di carattere analitico dedicate alla musica del compositore franco-americano. «They are enigmatic», continuava il musicologo statunitense,

because they are awkward when gauged against the cultural norms of his time. Both in their general aesthetic position and in their specific compositional techniques they do not seem to fit. He has been called a “maverick,” an “outsider,” an “isolated freebooter,” and his music has suffered even greater misunderstanding. It is thought to be “resistant to analysis”; worse yet, it is a music in which “there is no overall design except for the seemingly rhapsodic succession of changing sonorities peculiar to each piece.” Just as its larger syntax has proved elusive, so have the smallest details of its sounds provoked comments that bristle with misinterpretation: “Varèse’s music is anti-harmonic”; it is preoccupied with “the sound phenomenon for its own sake”; it investigates “the overtone combinations of arbitrarily pitched tones”; and it regards “pitch itself as dispensable”.¹

In poche righe Stempel tracciava non solo i lineamenti più caratteristici della ricezione europea e americana del musicista, ma al contempo descriveva uno stato dell’arte che sarebbe stato destinato a rimanere immutato per lungo tempo. In pubblicazioni e cronache degli anni seguenti si va cristallizzando l’immagine di un compositore che «based his compositions on an aesthetic that diverged greatly from Western musical tradition»², di un «prophet of the future»³, «a pioneer, a visionary whose mission was the liberation of sound from tradition»⁴. A quasi quarant’anni dallo studio di Stempel, e a più di cinquanta dalla scomparsa di Varèse, in una larga fetta di pubblico, critica e musicologia continuano a tramandarsi dei ‘miti’ tanto resistenti quanto fallaci. La storia della ricezione varesiana si snoda, infatti, lungo una catena di stereotipi che trovano legittimazione in poche

¹ LARRY STEMPEL, *Diabolus-in-symmetry: rotational uniformity in the harmony of 19th and 20th-Century Music*, PhD Diss., University of Pennsylvania, 1979, pp. 251-252. Anche in: L. STEMPEL, *Varèse’s “Awkwardness” and the Symmetry in the “Frame of 12 Tones”: An Analytic Approach*, «The Musical Quarterly», 65/2, 1979, pp. 148-166: 148-149. Le citazioni di Stempel provengono da: Harold C. Schonberg, *Maverick, Revolutionary, and Father to a Generation*, «The New York Times», 14 November 1965, Sect. 2, 11 D; Carl Dahlhaus, *Aussenseiter der neuen Musik: Charles Ives und Edgard Varèse*, in *Bericht über den internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress, Bonn 1970* (Kassel, 1971), p. 299; Pierre Boulez, *Directions in Recent Music*, in *Notes of an Apprenticeship*, trans. Herbert Weinstock, New York, 1968, p. 225; Virgil Thomson, *American Music Since 1910*, New York, 1970, p. 45; Arthur C. Edwards and W. Thomas Marrocco, *Music in the United States*, Dubuque, 1968, pp. 125-126; Wilfrid Mellers, *Music in a New Found Land*, New York, 1964, p. 159; Boulez, *Idem*; Peter Yates, *Twentieth Century Music*, New York, Pantheon, 1967, p. 277; Edith Borroff and Marjory Irvin, *Music in Perspective*, New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1976, p. 264; Joan Peyser, *The Sense Behind the Sound*, New York, Delacorte, 1971, p. xv.

² JOHN D. ANDERSON, *Varèse and the Lyricism of the New Physics*, «The Musical Quarterly», 75/1, 1991, pp. 31-49.

³ M. MACDONALD, *Varèse: Astronomer in sound* cit., quarta di copertina. Lo stesso autore rende esplicite le intenzioni divulgative e non scientifiche del volume nella sua Introduzione, pp. XII-XV.

⁴ Dal sito della Carnegie Hall: <http://www.carnegiehall.org/BlogPost.aspx?id=4294985050> (ultimo accesso al 18.02.2017).

affermazioni del compositore, non di rado fraintese poiché tradite in forma parziale, decontestualizzata o, ancora, linguisticamente alterata. La somma di queste letture parziali o erronee ha rafforzato nel tempo delle letture interpretative radicatesi nella pubblicistica dedicata al compositore. Per questo oggi, un lavoro che voglia analizzare e discutere la musica e il pensiero di Varèse, per tentare di dare avvio a una seconda fase critica, può e deve giovare di una rilettura delle fonti che, anche grazie a una maggiore distanza storica, permetta di ripercorrere (per superarli) alcuni sentieri interpretativi al fine di individuare nuove e feconde piste d'indagine. Uno dei compiti prioritari per chi si accinge oggi a studiare Varèse consiste, quindi, dapprima nel ricercare convenzioni e formule sedimentatesi negli studi dedicati all'autore, quindi nell'osservarle e rileggerle non solo alla luce dei risultati raggiunti da un nuovo approccio ermeneutico varesiano, bensì anche sulla scorta di nuovi strumenti di analisi suggeriti, in ultima istanza, non dalle affermazioni del compositore, ma da quella che dovrebbe essere considerata la fonte primaria per qualsiasi processo esegetico: la sua stessa musica.

Nel presente lavoro si è scelto pertanto di confrontarsi con consuetudini e interpretazioni assodate partendo da una prospettiva primariamente analitica, ossia prediligendo un approccio deduttivo nei confronti del testo musicale. È stato lo studio della partitura e delle sue strutture compositive che ha suggerito nuove chiavi di lettura, che a loro volta hanno consentito la decodificazione di altre fonti (musicali ma anche verbali) di cruciale importanza per comprendere la poetica del compositore. Al fine di comprendere al meglio la prospettiva che si dischiude nelle pagine che seguono, si rende qui necessaria una breve ricapitolazione delle posizioni esegetiche maggiormente problematiche e che, al contempo, hanno svolto un decisivo ruolo di stimolo nella ricerca di nuove risposte.

TRADIZIONE E MODERNISMO

Throughout much of his creative life, Varese was the subject of ridicule from both audiences and critics alike. In a musical culture still dominated by Wagner, Brahms, and Verdi, in which even Strauss, Debussy, or early Stravinsky seemed highly modernistic, Varese's music was thought to exceed the concept of the radical and challenge the very definition of music itself. In fact Varese based his compositions on an aesthetic that diverged greatly from Western musical tradition.⁵

Nel 2000, in uno studio di riferimento sul modernismo musicale americano degli anni Venti, Carol Oja dedicava un capitolo alla storia della ricezione varesiana, intitolandolo: «Creating a God»⁶. Lo stereotipo di un genio incompreso, deriso e dimenticato, tramandata dai sostenitori del compositore,⁷ che Oja riassume nella formula del «myth of unjust neglect»⁸, è nondimeno smentita dalla massiccia presenza di un dibattito intorno al compositore e alla sua musica sulla stampa newyorkese fin dai primi anni

⁵ J. D. ANDERSON, *Varèse and the Lyricism of the New Physics* cit., p. 31.

⁶ C. J. OJA, *Making Music Modern* cit., p. 25.

⁷ Oja cita, ad esempio, le posizioni di Chou Wen-chung, Wilfrid Mellers, Elliott Carter, Jonathan Bernard. *Ibidem*, p. 26

⁸ *Idem*.

Venti: «Musicians, critics, and historians love to love Edgard Varèse. [...] Within months of landing in New York Harbor in late December of 1915, the thirty-one-years-old Frenchman entered the public eye, issuing periodic pronouncements through newspaper interviews and music magazines about the need for “new instruments” and “new mechanical mediums”»⁹. Giunto negli Stati Uniti con l'intento di far conoscere al pubblico americano la musica europea, e in particolare quella francese, Varèse si convertì infatti fin da subito alla causa della musica moderna (sempre più prettamente americana).¹⁰ Le interviste e gli articoli che recano la sua firma, dense di asserzioni e proclami dal carattere di manifesto, evidenziano il suo ruolo di «matinee idol of modernism»¹¹ e l'impegno profuso nella promozione e/o fondazione di istituzioni concertistiche votate alla nuova musica, tra cui la League of Art (1919), l'International Composers Guild (1921-1927) o la Pan American Association of Composers (1928-34). Nel 1923, sulla rivista «The Sackbut», Varèse rispondeva a un articolo di Jerome Hart, intitolato *Plea for Tolerance on Part of Creators of 'New' and Lovers of 'Old' Music* con pezzo dal titolo: *Jérôm' s'en va-t-en guerre*.¹² Si tratta di una delle prime testimonianze in cui il compositore, a differenza di precedenti 'testi d'occasione', esprimeva alcuni concetti fondanti della propria estetica. Citando una frase del critico e scrittore Rémy de Gourmont¹³, a proposito del rapporto fra arte passata e presente, egli scriveva:

There are no modern nor ancient works but only those which live in the present. Ideas change, and with them their medium of expression. In the works of today and in those that have preceded them, the same elements and principles are common to all. The artist should not be held responsible if people's stupidity prevents them from following the process of perpetual transformation of these elements and principles, nor if their laziness and desire for mental ease makes them wish to stop this pitiless movement and to substitute for these elements and principles stereotyped formulas. It is this evolution, this transformation, which gives us the impression of the never before experienced – of novelty.¹⁴

⁹ *Ibidem*, p. 25. Nel 1917 Varèse scriveva: «Notre alphabet est pauvre et illogique. La musique qui doit vivre et vibrer a besoin de nouveaux moyens d'expression et la science seule peut lui infuser une sève adolescente», richiamando quasi letteralmente gli auspici che già Busoni aveva espresso nel suo *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* (1907/1916), uno dei testi più influenti nella formazione di Varèse. L'esemplare esistente dell'*Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* di Busoni con annotazioni manoscritte di Varèse è conservato presso l'Harry Ransom Center (FERRUCCIO BUSONI, *Sketch of a new esthetic of music*, New York, Schirmer, 1911, collocazione nr. ML 3845 B8413 1911 VEL). Sul ruolo degli scritti di Busoni nell'estetica varesiana cfr. JÜRGEN STENZL, *Busonis Sohn: Zur Genese von Varèses Musikästhetik* cit. Cfr. anche ANNE JOSTKLEIGREWE, “The Ear of Imagination”. *Die Ästhetik des Klangs in den Vokalkompositionen von Edgard Varèse*, Saarbrücken, Pfau, 2008, pp. 28-29, 34-36 e 41-43.

¹⁰ Sulla «missione» che Varèse sentiva di svolgere in America e sulla progressiva «assimilazione» e «americanizzazione» del compositore si legga quanto scrive OLIVIA MATTIS, *Edgard Varèse and the Visual Arts*, PhD Diss., Stanford University, 1992, pp. 105-121.

¹¹ CAROL J. OJA, *Making Music Modern* cit., p. 26.

¹² EDGARD VARÈSE, *Jérôm' s'en va-t-en guerre*, «The Sackbut», 4/5 Dezember 1923, pp. 144-148, anche in «Eolian Review», 3/2, 1924, pp. 10-15. In FLECHTNER, *Die Schriften* cit., pp. 63-71: 65-66. Articolo in risposta a: JEROME HART, *Plea for Tolerance on Part of Creators of 'New' and Lovers of 'Old' Music*, «Musical America», 38/23, 29 settembre 1923, pp. 10-11.

¹³ «Freedom of conception, the renunciation of taught formulas, a tendency toward all that is new, even at the risk of seeming eccentric». Rémy de Gourmont [1858-1915].

¹⁴ E. VARÈSE, *Jérôm' s'en va-t-en guerre* cit., in FLECHTNER, *Die Schriften* cit., p. 66.

Negli anni che seguirono a una sorta di cristallizzazione dell'“immagine Varèse”, in testi elaborati per conferenze o corsi tenuti presso università americane, così come in scritti di carattere privato, si mette sempre più in evidenza il ruolo affidato dal musicista al binomio ‘tradizione-evoluzione’. Inteso sia come motore di sviluppo della storia della musica, sia come tratto distintivo del percorso di ogni artista, l'ideale di permanenza e superamento di una tradizione rappresenta una chiave di interpretazione primaria dell'estetica varesiana. In un libello pubblicato a Boston nel 1928 dall'editore C.C. Birchard – che l'anno precedente aveva dato alle stampe *Offrandes*, le due liriche per soprano e orchestra da camera composte da Varèse nel 1921 –, J. H. Klarén accostava osservazioni biografico-estetiche a estratti di commenti critici pubblicati su quotidiani e riviste all'indomani di esecuzioni delle sue opere. Se il fine promozionale dell'opuscolo, quasi certamente autorizzato dal compositore, trova conferma nella sequela di estratti di articoli e interviste ascrivibili al Varèse ‘ultra-moderno’, la citazione di una testimonianza di Stokowski, riferita al ruolo primario giocato dalla tradizione nel pensiero del compositore, mette in risalto una natura dicotomica evidentemente considerata peculiare dagli stessi commentatori. Dopo il titolo *Edgar Varèse as Teacher*, si legge:

Leopold Stokowski in a letter once remarked: “First I knew Varèse as an ultra-modern composer. Later I discovered his profound knowledge of the great masters of the past. He would be an ideal guide for young composers, as his wide knowledge of music of all schools, and his sensitive vibration to them, give an unusual balance to his musical nature.” And Mr. Stokowski was not the only one to be astonished to discover that this ultra-modernist is a man of wide knowledge and culture, and that far from denying the past he exacts of those studying with him a perfect grounding in the fundamentals of classical music. Harmony, counterpoint and fugue must be thoroughly mastered, according to Mr. Varèse, in order to study intelligently the works of the great masters. [...] His pupils are taught to differentiate between organic form and mere formalism, principles and rules.¹⁵

La compresenza di queste due anime, una modernista e l'altra fortemente legata e debitrice verso la cultura del passato, emerge tanto raramente quanto significativamente nei racconti di musicisti vicini a Varèse, e sempre con un tono di rettifica di un'immagine limitata e poco obiettiva propugnata dalla critica e dalla pubblicistica. Ancora in un'intervista del 1973 il direttore Nicolas Slonimsky, anch'egli attivo nell'esecuzione dell'opera varesiana, affermava:

Varèse was not necessarily a rebel against everything, as a matter of fact, he sought his revolution within the establishment, so to speak, I mean it's strange to say now this, but I doubt that he would welcome a complete disruption of everything, his evolution was really logical, coming from the ideas of the XIX century, also he did not follow any schools.¹⁶

Indirettamente, queste testimonianze confermano con quale velocità e pertinacia si fosse già affermato l'ideale del musicista ‘ultra-modernista’. È significativo il fatto che Varèse stesso, nel 1959, sottolineasse le discordanze e gli equivoci fra la propria visione

¹⁵ J. H., KLARÉN *Edgar Varèse: Pioneer of New Music in America*, Boston, Birchard, [1928], p. 9.

¹⁶ NICOLAS SLONIMSKY, DAVID CLOUD, *Interview*, KPFA, North Hollywood, 06.03.1973. Intervista condotta da David Cloud della stazione radio KPFA in occasione del 40esimo anniversario dalla prima mondiale di *Ionisation*, composizione per 13 percussionisti composta da Varèse tra il 1930 e il 1931 e diretta da Slonimsky a New York nei concerti della Pan American Association of Composers il 6 marzo 1933. Cfr. <https://archive.org/details/OnVareseIonization> (consultato il 18.02.17).

poetica e quella recepita dai suoi commentatori, quando affermava: «My fight for the liberation of sound and for my right to make music with any sound and all sounds has sometimes been construed as a desire to disparage and even to discard the great music of the past. But this is where my roots are». Nel prosiegua del testo, Varèse delinea inoltre, sulla base di questa premessa, il ruolo della propria musica nel panorama moderno:

No matter how original, how different a composer may seem, he has only grafted a little bit of himself on the old plant. But this he should be allowed to do without being accused of wanting to kill the plant. He only wants to produce a new flower. It does not matter if at first it seems to some people more like a cactus than a rose. Many of the old masters are my intimate friends – all are respected colleagues. None of them are dead saints – in fact, none of them are dead – and the rules they made for themselves are not sacrosanct and are not everlasting laws. Listening to music by Perotin, Machaut, Monteverdi, Bach, or Beethoven, we are conscious of living substances; they are “alive in the present.” But music written in the manner of another century is the result of culture and, desirable and comfortable as culture may be, an artist should not lie down in it.¹⁷

La preoccupazione che emerge dalle ultime righe citate va messa in relazione a un altro aspetto, che non viene rilevato dalla letteratura varesiana e che costituisce invece una chiave di lettura decisiva per comprendere le affermazioni del compositore. Fin dagli anni Venti, infatti, Varèse iniziò a soffrire il ruolo vieppiù preminente ricoperto in particolare da due tendenze musicali ‘regressive’: il neoclassicismo stravinskijano, da un lato, e il ‘classicismo’ della dodecafonia schönbergiana, dall’altro.¹⁸ Questi atteggiamenti compositivi, eletti comunemente a orientamenti più avanzati della musica moderna, non potevano che rappresentare, per Varèse, un tradimento dello spirito evolutivo che dovrebbe guidare ogni espressione artistica. E la delusione doveva essere accresciuta ulteriormente dal fatto che i protagonisti di questo moto di ‘reazione’ negativa fossero proprio quei compositori – Stravinskij e Schönberg, e in parte anche Busoni – che avevano dato avvio, anni prima, a un nuovo corso della musica, decisivo per il proprio sviluppo artistico. In essi egli intravedeva un ‘abuso’ del concetto di tradizione, ed è proprio nei confronti di questo uso nocivo del passato musicale (e non verso la tradizione stessa) che si schieravano le sue accese critiche. Quando, ad esempio, nella conferenza del 1936 intitolata *Music and the Times*, Varèse affermava che le novità della vita moderna

¹⁷ EDGARD VARÈSE, *Autobiographical Remarks, dedicated to the Memory of Ferruccio Busoni: From a Talk Given at Princeton University, September 4, 1959* (SEV PSS). Ripubblicata anche in: Chou Wen-chung, *The Liberation of Sound* cit.; *Perspectives on American Composers*, ed. by B. Boretz and E. T. Cone, New York, Norton, 1971, pp. 25-33; versione ampliata in *Contemporary Composers on Contemporary Music*, ed. by Elliott Schwartz and Barney Childs, New York, Holt, Rinehart and Winston, 1967, pp. 195-208. Estratti in: FERNAND OUELLETTE, *Edgard Varèse*, Paris, Seghers, 1966; edizione inglese, trad. di Derek Coltman, New York, Orion, 1968; GEORGES CHARBONNIER, *Entretiens avec Edgard Varèse*, Paris, Belfond, 1970. Integralmente in FLECHTNER, *Die Schriften*, pp. 338-347.

¹⁸ In merito a una interpretazione di talune opere dodecafoniche di Schönberg in questa prospettiva cfr., ad esempio, THEODOR W. ADORNO, *Schönbergs Klavierwerk*, in Id., *Musikalische Schriften V*, hrsg. von R. Tiedemann und K. Schulz, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1984, pp. 422-426: 425. Cfr. anche RUDOLF STEPHAN, *Schönberg und der Klassizismus*, in Id., *Vom musikalischen Denken. Gesammelte Vorträge*, hrsg. von R. Damm und A. Traub, Mainz, Schott, 1985, pp. 146-154; e infine: VOLKER SCHERLISS, *Klassizismus in der Wiener Schule*, in *Klassizistische Moderne in der Musik des 20. Jahrhunderts. Internationales Symposium der Paul Sacher Stiftung Basel 1996*, hrsg. von H. Danuser, Winterthur, Amadeus, 1997, pp. 167-186.

esigevano «to break with the traditions of the past»,¹⁹ egli reagiva direttamente contro l'atteggiamento di 'regressione' manifestato, ad esempio, dall'utilizzo di schemi formali classici. Ancora nel 1943, nell'ambito di un ciclo di conferenze inedite dal titolo *The Evolution of Musical Form*, egli definiva in questi termini i due movimenti:

Since the war we have seen the rise of a new school of composers who are known as the Neo-classicists. And I am sorry to say that the responsibility for their existence is to be traced to a composer of great talent, the author of *Petrushka*, the *Sacre du Printemps* and *Les Noces*, Igor Stravinsky. It is difficult to understand how a composer of his talent, living in this exciting age of untold possibilities for new musical expression, should turn his back on to-day and proclaim the necessity of a return to past forms.²⁰

E, più avanti:

Schoenberg's contribution might be compared to that of the cubists in painting. Both cubism and Schoenberg's system were necessary remedies against impressionism. They are useful as discipline but both lead up a blind alley. They break with an established academy to replace it by another of their own just as rigid and as paralyzing. I have the greatest respect for the integrity of an artist like Schoenberg and for the ingeniousness of his theory, but art like life can not be limited by formulas or encompassed by rule. No matter how ingenious they are it is not art's function to prove formulas. [a mano: «or dogmas»]²¹

MODERNISMO E FORMA

Accanto agli slogan «Liberation of Sound» e «Music as an Art-Science», il termine «sound-masses» rappresenta una delle espressioni più fortunate e citate del lessico varesiano.²² Al contempo, però, nella frequente associazione al concetto di 'blocchi di suono', i termini 'masse', 'volumi', e 'piani' sonori hanno contribuito in larga misura ad alimentare un'interpretazione in chiave cubista della musica varesiana, e in particolare di *Amériques*. Di qui deriva anche la frequente associazione dei suoi procedimenti compositivi alle tecniche del collage o del montaggio elaborate negli stessi anni dalle arti plastiche. È ormai assodato che l'applicazione del concetto a una sfera musicale pone non poche problematicità, e numerosi studi pubblicati a partire dagli anni Ottanta hanno iniziato a mettere in discussione una presunta 'estetica frammentaria' attribuita fin dagli anni Cinquanta e Sessanta a compositori come Debussy o Stravinskij. Eppure, la lettura di *Amériques* come musica discontinua, «celebrating the moment rather than presenting an

¹⁹ EDGARD VARÈSE, *Music and the Times*, conferenza tenuta presso la Mary Austin House, Santa Fe, NM, 23 agosto 1936, e presso la University of New Mexico, Albuquerque, il 12 novembre 1936 (SEV PSS). Estratti pubblicati sotto il titolo *New Instruments and New Music in: Contemporary Composers on Contemporary Music*, ed. by E. Schwartz and B. Childs cit., FLECHTNER, *Die Schriften*, pp. 160-163: 160; O. MATTIS, *Edgard Varèse and the Visual Arts* cit., p. 365. Anche in DANIEL ALBRIGHT, *Modernism and Music: An Anthology of Sources*, Chicago, University of Chicago Press, 2004, pp. 185-187.

²⁰ Ciclo di venti conferenze dal titolo *The Evolution of Musical Form*, conferenza tenuta presso la Pius X School of Liturgical Music, Manhattenville College, Purchase, NY, ottobre 1943 – aprile 1944 (SEV PSS).

²¹ *Idem*

²² EDGARD VARÈSE, *The Liberation of Sound*, ed. by Chou Wen-chung, «Perspectives of New Music», 5, 1966, pp. 11-19.

argument»²³, rappresenta tutt'oggi una categoria preferenziale nell'interpretazione dell'opera. Scrive Jonathan Cross:

The way in which blocks of music are interrupted (stratified) in *Amériques* immediately suggests a kind of 'cut and paste' approach to composition familiar from the above discussion of both Stravinsky and the Cubists, and it also corresponds to his own rhetoric of colliding sound-masses and shifting planes. [...] Far from an effect of "successive time-segments ... counterpointed one against the other", what we have here is much more the effect of a collage, the 'movement of sound-masses ... taking the place of linear counterpoint'.²⁴

A supporto di un ideale compositivo 'collagistico' sono spesso riportate le descrizioni dello studio del compositore riferite dalla moglie Louise, da amici e conoscenti.²⁵ Fra queste, il passo più citato è probabilmente quello tratto dai *Diari* di Anäis Nin, in cui la scrittrice tratteggiava in modo suggestivo il 'laboratorio' del compositore, nel quale pezzi di carta da musica si trovavano «in a state of revision, resembling a collage: all fragments, which he arranges, displaces, cuts, glues, reglues, pins, and clips until they achieve a towering construction. I always look at these fragments, which are also tacked on a board above his worktable and on the walls, because they express the essence of his work and character».²⁶ Queste istantanee – che ritraggono lo spazio e, parzialmente, il materiale di lavoro di Varèse – sono state utilizzate non di rado per legittimare interpretazioni del processo compositivo, fino ad essere trasferite sul piano della concezione dell'opera e, in particolare, della sua forma. In merito ad *Amériques*, ad esempio, Klaus Angermann, considera le descrizioni di Nin «[b]esonders aufschlußreich [...] über die Arbeitsweise des Komponisten», dalle quali egli desume che:

Varèse arbeitete also mit fertigen Klangmaterialien, die es in eine bestimmte Ordnung zu bringen galt. Diese Ordnung beruhte nicht so sehr auf einer abstrakten Formidee, sondern war vielmehr das Ergebnis einer experimentierenden Methode der Formbildung.²⁷

Tale deduzione appare tuttavia infondata ed è confutabile nonostante l'assenza di materiale documentario, quale, per esempio, fonti autografe sul processo compositivo.²⁸ Né possono venire in soccorso gli stessi racconti di Chou Wen-chung riportati da Jonathan Bernard – secondo cui Varèse «did indeed draw up all-inclusive designs when he began

²³ JONATHAN CROSS, *Rewriting The Rite: Creative Responses to Le Sacre du printemps*, in *Avatar of Modernity: The Rite of Spring Reconsidered*, ed. by H. Danuser und H. Zimmermann, London, Boosey & Hawkes, 2013, pp. 198-219: 209. Il concetto di 'momento' rimanda alla «Momentform», teorizzata nei primi anni Sessanta da Karlheinz Stockhausen, ed è contrapposto a quello di «Entwicklungsform»; cfr. anche K. STOCKHAUSEN, *Momentform. Neue Zusammenhänge zwischen Aufführungsdauer, Werkdauer und Moment*, in Id., *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik* cit., pp. 198-199.

²⁴ JONATHAN CROSS, *The Stravinsky Legacy*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, p. 42 e 45. Cross cita da EDWARD T. CONE, *Stravinsky: the progress of a method*, «Perspectives of New Music», 1/1, 1962, pp. 18-26: 19.

²⁵ Si veda ad esempio J. W. BERNARD, *The Music of Edgard Varèse* cit., p. XXII.

²⁶ ANÄIS NIN, *The Diary of Anäis Nin*, Vol. 3 (1939-1944), ed. by G. Stulmann, New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1969, p. 155.

²⁷ KLAUS ANGERMANN, *Work in Process. Varèses Amériques*, München, Musikprint, 1996, p. 130.

²⁸ Si tenga anche conto del fatto che le visite di cui dà conto Anäis Nin, oltre che aggiunte nei suoi diari solo negli anni Sessanta, in occasione della loro pubblicazione, sono retrodatate all'ottobre 1941, e non possono quindi essere trasferiti *tout court* su un'opera composta venti anni prima. Cfr. anche O. MATTIS, *Edgard Varèse and the Visual Arts* cit., pp. 277-278, nota 37.

work on new projects but then constantly revised these designs as he composed» – poiché essi attestano esclusivamente le procedure di lavoro del compositore negli ultimi quindici anni di attività. Stupisce pertanto che lo stesso Bernard dapprima inviti a resistere alla tentazione di trarre più conclusioni di quelle garantite dalle informazioni esistenti in merito al processo compositivo, laddove, dopo aver citato il racconto di Nin e un analogo ricordo di Chou sugli schizzi varesiani appesi nel suo studio alla cosiddetta «laundry line», arrivi comunque a ipotizzare un processo di scrittura che procede per giustapposizione e riarrangiamento di frammenti che muterebbero di funzione, passando da oggetti in sé significanti a stadi di un processo.²⁹ Incidentalmente, va notato un ulteriore cortocircuito implicito in questa interpretazione, che rivela nuovi malintesi nella ricezione varesiana: trasferire senza esitazione procedure compositive in atto negli anni Quaranta a un brano degli anni Venti (Angermann), o applicarle indistintamente a tutta la produzione del compositore (Bernard), significa infatti *tout court* considerare l'arco creativo del musicista come un blocco monolitico, interpretabile in base a categorie e criteri immobili.

Un altro carattere considerato distintivo della musica varesiana è quello della presunta 'staticità' delle strutture sonore, che non sarebbero sottoposte a sviluppo ma a semplice giustapposizione.³⁰ In un articolo pubblicato in «Stereo Review» nel giugno 1971 il compositore americano Eric Salzman, osservava:

In the orchestral works, sonorous masses are brought into play – volumes and textures of tremendous density and intensity. There is nothing like “development” in the traditional sense; no narratives, no stories to tell. The music is static, if you will, but only in the sense that architecture is static. The best analogues of Varèse's music are all architectural, sculptural, or advanced geometrical: juxtaposed masses or volumes of sound perceived spatially. Time is measured not by traveling from one place to another, but by the slow revolution of solid masses in space, “viewed” from every side.³¹

Richiamandosi a una posizione simile espressa in un articolo di Robert Morgan, John Anderson ribadiva:

To implement his two central aesthetic ideals, intelligent sound and spatial movement, Varèse devised a number of highly original compositional techniques. Typically, he chose to give these procedures names that emphasized their divorce from historical precedent: juxtapositional development, projection in space, metrical simultaneity, and the sound-mass technique. In discussing Varese's development techniques, Robert P. Morgan points out that most tonal music in the Western tradition contains within itself implications for its own continuation and that most “mainstream” composers of the early twentieth century tried to substitute other means for the same end in order to give their pieces overall developmental directionality. Varèse, however, did not. Morgan has observed that “the material, since it is not suggestive of what is to follow, becomes more important in its own right, an independent sonic event. One speaks frequently of the importance of ‘sound as such’ in Varese's music, a phrase that points clearly to his altered temporal orientation: the material's own inherent quality – and not its ultimate temporal ‘direction’ – has

²⁹ J. W. BERNARD, *The Music of Edgard Varèse* cit., p. XXII.

³⁰ Eppure in una delle conferenze menzionate intitolate *The Evolution of Musical Form* (1943-1944), in un incontro dedicato al tema “Sound, the Raw Material of Music”, il compositore specificava: «Music is a living, evolving substance, never static, revealing itself under ever changing forms, according to different times, and always closely related to them». Dattiloscritto conservato nella SEV, PSS. Estratti della conferenza, ma non del passo citato, si trovano anche in CHOU WEN-CHUNG, *Varèse: A Sketch of the Man and His Music* cit., p. 167.

³¹ ERIC SALZMAN, *Edgard Varèse*, «Stereo Review», 26/6, 1971, p. 68.

become its essential attribute".³²

Benché l'affermazione di Morgan, datata al 1973, trovi riscontro in specifici aspetti di alcune composizioni di Varèse, in particolare di quelle posteriori a *Hyperprism* (1923), il suo approccio esegetico – che lo porta a individuare le strutture testurali come una chiara manifestazione della predilezione per l'aspetto spaziale, a scapito di quello temporale – risente profondamente di una prospettiva storiografica in voga nella musicologia degli anni Settanta. Prospettiva che perdura (e il dato stupisce) ancora a vent'anni di distanza nelle tesi di Anderson, rivelatrici di quella immobilità che ha caratterizzato la ricezione della musica di Varèse.

Il principio della frammentarietà e discontinuità, quanto quello della staticità e spazialità, avevano rappresentato due caratteri distintivi di un pensiero compositivo proprio agli anni Cinquanta e Sessanta e a compositori quali Stockhausen, Boulez, Eimert, Ligeti, che avevano ricercato nelle opere del primo Novecento musicale, in particolare in quelle di Stravinskij e Debussy, possibili prodromi e precursori delle proprie ricerche sulle «nuove leggi formali» (*Frage nach neuen Formgesetzen*).³³ Se tuttavia le riflessioni di Boulez, per fare un esempio, così come quelle di Eimert, non negavano in questa musica la presenza, al contempo, di una tendenza all'omogeneità e alla continuità delle strutture, tra la fine degli anni Settanta e gli inizi degli anni Ottanta vi sono stati numerosi musicologi (Jonathan Kramer, Edward Cone, Joseph N. Straus, per citarne alcuni), che hanno assunto l'ideale di una «profonda esperienza musicale della discontinuità» come valore estetico distintivo della modernità, ove «the unexpected is more striking, more meaningful, than the expected because it contains more information». ³⁴ Numerosi commenti degli stessi anni relativi alle costruzioni strutturali e formali della musica di Varèse focalizzano, analogamente, l'attenzione sempre di più sulla «juxtaposition of differentiated elements, rather than the inter-connection of evolutionarily related elements». ³⁵ Il presupposto delle masse di suono intese come 'momenti disparati' ³⁶ che non implicano una continuazione, trasferito sul piano armonico e delle altezze, conduce all'idea che «the pitches appear to have lost their sense of linear direction, to have relinquished their tendency to form connections defined principally by stepwise motion. The pitches, one might say, don't want to go anywhere». Riproponendo una tesi già espressa nell'articolo citato del 1973³⁷, Morgan spiegava come ogni altezza occupi una determinata posizione che non produce aspettative su possibili movimenti verso luoghi diversi:

³² J. D. ANDERSON, *Varèse and the Lyricism of the New Physics* cit., pp. 31-49: 33. Anderson cita ROBERT P. MORGAN, *Rewriting Music History: Second Thoughts on Ives and Varèse*, «Musical Newsletter», 3, 1973.

³³ Cfr. KARLHEINZ STOCKHAUSEN, *Von Webern zu Debussy. Bemerkungen zur statistischen Form*, in Id., *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik*, Bd. 1: *Aufsätze 1952-1962 zur Theorie des Komponierens*, hrsg. von Dieter Schnebel, Köln, DuMont, 1963, pp. 75-85.

³⁴ Lo stesso Kramer ammetteva che «The high value I place on discontinuity is a personal prejudice, surely it is a culture-bound opinion». JONATHAN KRAMER, *Moment Form in Twentieth Century Music*, «The Musical Quarterly», 64/2, 1978, pp. 177-194: 177.

³⁵ In questi termini si esprimeva Charles Wuorinen intervistato da Ruth Julius il 03.01.1977 in JULIUS, RUTH, *Edgard Varèse: An Oral History Project. Some Preliminary Conclusions*, «Current Musicology», 25, 1978, pp. 39-49: 45.

³⁶ ALBRECHT VON MASSOW, *Musikalisches Subjekt. Idee und Erscheinung in der Moderne*, Freiburg im Breisgau, Rombach, 2001, pp. 345-352.

³⁷ R. P. MORGAN, *Rewriting Music History* cit., p. 18.

To put the matter differently – proseguiva il musicologo – each pitch appears to occupy more a position in musical space than a moment in musical time. Since the pitch is not part of a linear span directed toward an eventual (pitch) goal, one does not hear it pointing forward in time toward this goal. It is not heard as one of a series of carries in a larger linear motion, with a meaning determined by its role within this motion and definable primarily in terms of where it is coming from and where it is going to. In Varèse the pitches appear not so much to “move” to other pitches as to be “displaced” by them: certain positions in the total gamut simply give way to others. The effect seems spatial rather than temporal.³⁸

L'ideale di una staticità architettonica della musica orchestrale varesiana fu assunto poi, a sua volta, a *trait d'union* con la generazione più giovane di compositori afferenti alla cosiddetta 'New York School' che, negli anni Settanta, individuava in una presunta estetica dell'oggetto varesiano una legittimazione delle proprie posizioni estetiche. Lo stesso Salzman, nell'articolo succitato, affermava che:

the New York Action School (John Cage, Morton Feldman, Earle Brown) admired the non-process, the “it-ness” of Varèse’s work. For them, Varèse was the composer who first proposed the sound “object” – coming from nowhere, going nowhere – as a subject for admiration in its own right.³⁹

Come si avrà modo di dimostrare nelle pagine che seguono, l'ipotesi di un comporre per mezzo di elementi statici, prolungati e poi improvvisamente interrotti dal blocco successivo, è tuttavia in contrasto con l'ideale varesiano di un suono in costante movimento, non solo esternamente (nei movimenti delle «sound-masses»), ma anche internamente (nelle micro-variazioni del suono), e al contempo nel suo complesso, nell'idea – di derivazione debussysta – del pezzo di musica inteso come una «melodic totality. The entire work flows as a river flows»⁴⁰. In un'intervista degli anni Cinquanta con Fred Grunfeld, il compositore spiegava a proposito di *Intégrales* (1925):

[I]n the realization I dreamed of, the values would be changed constantly in relation to a constant. In other words [...] this would be like a series of variations where changes would result by slight alteration of the form of a function, or by the transposition of one function into another.⁴¹

³⁸ ROBERT P. MORGAN, *Notes on Varèse's Rhythm*, in *The New Worlds of Edgard Varèse: A Symposium*, ed. by Sherman Van Solkema, Brooklyn, Institute for Studies in American Music, 1979, pp. 9-25: 9-10. Morgan discute dapprima la natura del movimento nella musica di Varèse, per poi mostrare un esempio di 'stasi' tramite l'analisi di *Intégrales*. Si legga, al proposito, anche la posizione critica di Bernard nei confronti del metodo e di alcune conclusioni di Morgan nella recensione al volume. Cfr. JONATHAN W. BERNARD, *The New Worlds of Edgard Varèse: A Symposium* by Sherman van Solkema (recensione), «Journal of Music Theory», 24/2, 1980, pp. 277-283: 278-280.

³⁹ E. SALZMAN, *Edgard Varèse* cit., p. 68.

⁴⁰ E. VARÈSE, *The Liberation of Sound* cit., p. 11. E, nel 1937, il compositore affermava: «I am interested in any piece of music as a melodic totality, in the flow of the entire sound mass. I am not much concerned with the individual parts, the episode, the single voice or polyphonic weaving of voices. The thing I love most in art is power and austerity and a sense of inner drive and Energy». ALFRED FRANKENSTEIN, *Varèse, Worker in Intensities*, «San Francisco Chronicle», 28 novembre 1937, (“This World” section), p. 13. Cit. da FLECHTNER, *Die Schriften*, pp. 204-207: 207.

⁴¹ FREDERIC GRUNFELD, *The Well-Tempered Ionizer*, «High Fidelity», 4/7, 1954, p. 106. Si vedano anche le pagine: 39-41, 104, 106-108.

Nella natura caratteristica dell'idea di un 'flusso', tanto spaziale quanto temporale, e nel concetto di ritmo delle masse sonore è sintetizzato il rapporto fra continuità e discontinuità della sua musica. Nel 1925 Massimo Zanotti Bianco, in un'espressione che il compositore fece propria in successive interviste, definiva il ritmo di Varèse «multiple and kaleidoscopic», e il suo «flux»:

continuous, and even when the play of the percussions stop one has the impression of a long syncopation. Sudden stops, sharply broken intensities, extremely rapid crescendo and diminuendi give an effect of the pulsation of a very complex organism, whose life comes from a thousand sources.⁴²

Il concetto di strutturazione organica, da leggere in rapporto alla categoria estetica dell'opera come organismo vivente, che cresce e si sviluppa a partire dall'idea iniziale (come la pianta dal seme, o il cristallo dall'unità elementare), costituisce un presupposto fondamentale del pensiero compositivo di Varèse. D'altro canto è lui stesso ad affermare nel 1917, proprio nella rivista dadaista di Picabia «391»:

Ce qui n'est pas synthèse d'intelligence et de volonté est inorganique. Certains compositeurs n'ont en vue dans leur œuvre qu'une succession et un frôlement d'agregats sonores – matière le plus souvent d'une effrayante indocilité – ne spéculant que sur la sensualité extérieure: - d'autres étayent leur pensée d'un fatras littéraire et cherchent par agencement de phrases à justifier ou à commenter un titre. Oh la mentalité protestante de ceux qui suintent l'ennui et qui travaillent comme s'ils remplissaient un devoir! Le triomphe de la sensibilité n'est point une tragédie. Que la musique sonne.⁴³

*

Queste le posizioni più accreditate e diffuse nella pubblicistica. Con esse si è dialogato e discusso, ed è anche grazie ad alcune di esse, le più distanti da noi, probabilmente, che sono nate molte delle riflessioni contenute nelle pagine che seguono. Dall'altro lato, vi è la partitura, che ha fornito risposta a tutte le domande sollevate. Come si vedrà, l'analisi di un'opera quale *Amériques* mostra, da sé, nuovi orizzonti interpretativi, in cui *figura, armonia e forma* risultano rispondere a ben altri principi ed esigenze.

⁴² MASSIMO ZANOTTI BIANCO, *Edgar Varèse and the Geometry of Sound*, «The Arts», 7/1, 1925, pp. 35-36. Varèse ricorre tacitamente alla citazione, ad esempio, proprio a proposito di *Amériques* in un articolo-intervista dal titolo: *Varèse Answers 'Amériques' Critics*, «The Evening Bulletin», 12 April 1926, p. 3. In FLECHTNER, *Die Schriften* cit., pp. 86-89, ove si legge: «It is often said I am bringing geometric elements into the field of music. Sudden stops, sharply broken intensities, exceedingly rapid crescendi and diminuendi give an effect of pulsation from a thousand sources of vitality».

⁴³ EDGARD VARÈSE, *Verbe. Que la musique sonne*, in «391», 5 (1917), p. 2; ristampata in 391. *Revue publiée de 1917 à 1924 par Francis Picabia*, réédition intégrale présentée par Michel Sanouillet, vol. 1, Paris, Terrain vague, 1960, p. 42. Anche in FLECHTNER, *Die Schriften*, pp. 24-25.

AMÉRIQUES: UNA FORMA? IPOTESI E STRUTTURA DEL LAVORO

L'analisi della struttura formale nella musica di Varèse rappresenta uno dei temi che più risente delle problematicità degli approcci ermeneutici finora schizzati. Nel caso di *Amériques*, poi, le imponenti dimensioni e la mancanza di un'articolazione in sezioni fissata dal compositore moltiplicano l'ambiguità formale e oppongono resistenza a una segmentazione imposta a priori in base a criteri non direttamente dedotti dalle strutture interne del lavoro. Di fronte alle difficoltà di un'analisi profonda della partitura, che non può esimersi dal ricercare i nessi strutturali e sintattici intrinseci e più celati per poter ricavare, solo in seconda battuta, quegli indizi necessari a comprendere il tipo di totalità drammaturgica realizzata nel testo, la stessa letteratura specializzata su *Amériques* sembra arrestarsi. È così che diversi studiosi, ancorando l'ipotesi interpretativa a quella 'terra ferma' ampiamente condivisa, costruita intorno alla catena di 'miti' succitata – tra i quali il rifiuto aprioristico dei principi formali della tradizione, il concetto di entità sonore autosufficienti, estranee a un progetto globale, rapsodicamente mutevoli, interpretabili come 'momenti' isolati e irrelati, e non rispondenti a una direzionalità sovraordinata –, giungono a decretare la tecnica compositiva e la forma di *Amériques*, ad esempio, «nicht nur "episodisch" bzw. mosaikartig, sondern heuristisch und damit in einem tieferen Sinn experimentell»¹. Benché, continua Wolfgang Rathert, l'inizio e la fine del lavoro condividano alcuni *topoi* tradizionali (come la conclusione 'teleologica' e ciclica), tuttavia essi

verschleiern zugleich die irrationale Logik der Prozesse im Innern, die nicht mehr von stabilen und rational nachvollziehbaren kompositorischen Kategorien oder Entscheidungen bestimmt werden, sondern von einer intuitiven Logik des Zerfalls, zu der Debussy schon in *Jeux* mittels einer «punktuellen» Motivtechnik vorgestoßen war.²

Se su campi d'indagine più circoscritti alcuni studi monografici sembrano riuscire a liberarsi dai vincoli di tali categorie ricettive (avanzando, ad esempio, ipotesi analitiche delle strutture diastematiche per ricercare traccia di procedimenti elaborativi), proprio quando si giunge ad un livello sovraordinato della struttura formale, anche laddove essa sia assunta a obiettivo ultimo dell'interrogativo ermeneutico, gli stereotipi sulla 'frammentazione' della musica sembrano improvvisamente riemergere. Se Wolfgang Rathert, in uno degli ultimi studi, per quanto breve, dedicato alla composizione (2006) ed emblematicamente intitolato *Amériques und kein Ende*, torna a tramandare il concetto di una «logica della disintegrazione» della forma, rievocando il dibattito sulla discontinuità 'moderna' tramite il riferimento al balletto di Debussy,³ non diversamente Dieter Nanz, nell'ampia monografia immediatamente precedente (2003), definiva la forma complessiva di *Amériques* come il «Resultat einer Abfolge ohne Notwendigkeit und global geplante Logik ("contingent")»⁴.

¹ W. RATHERT, *Worlds without End: Amériques* cit., p. 133. L'autore cita da MALCOLM MACDONALD, *Varèse: Astronomer in Sound*, London, Kahn & Averill, 2003, p. III.

² *Idem*. Lo stesso Jonathan Cross la definisce «enigmatic and unpredictable, celebrating the moment rather than presenting an argument». JONATHAN CROSS, *Rewriting The Rite* cit., p. 209.

³ *Idem*.

⁴ D. NANZ, *Edgard Varèse. Die Orchesterwerke* cit., p. 191. L'autore suffraga tale conclusione ricorrendo a un'affermazione di Chou Wen-chung, secondo cui alcune delle modifiche apportate all'edizione Eschig

È vero che il musicologo svizzero invita a ridimensionare l'opinione di un pezzo fondato sul puro «avvenimento sonoro», inteso come evento musicale «perçu, entendu, ressenti, au moment même de sa mise en marche – c'est-à-dire sans *avant* ni *après*»⁵; tuttavia egli al contempo imputa a una (presunta) brevità del raggio di azione-reazione di questi eventi sonori una «gewisse Kurzatmigkeit» della dinamica del corso formale.⁶ In altre parole, pur rilevando il ruolo giocato dalla dialettica fra una dinamica della frammentarietà e la presenza di «organische Übergänge»⁷, l'analisi delle strutture armoniche avanzata da Nanz non dà conto dei collegamenti fra le componenti del procedimento di variazione. Da una 'lassità' del movimento di elaborazione, deriverebbe allora, secondo lo studioso, una logica formale che egli definisce «a salti»:

[Varèses] Varianten vermeiden den zwingenden Charakter „entwickelnder Variation“ also auch dadurch, daß sie quasi an einem beliebigen Zeitpunkt des Formverlaufs auftreten: Ihr Ort in der Gesamtform ist durch keine lineare konstruktive Verknüpfung mit der Exposition des Ausgangsmotivs legitimiert. Die Logik der Verknüpfung ist eine 'Logik des Sprungs'. So entsteht in der Sukzession von Momenten ein Netz lokaler Beziehungen, das sich in Überkreuzungen und Überlagerungen verdichtet.⁸

La conclusione cui giunge Nanz in merito alla forma di *Amériques* non si discosta molto dai presupposti abbracciati da Klaus Angermann, più dieci anni addietro (1991), nella prima monografia dedicata alla composizione. Lo studioso ancorava la propria ipotesi interpretativa alla tradizione ermeneutica appena discussa premettendo che:

Die Schwierigkeiten, auf die eine formale Werkanalyse stößt, korrespondieren insofern mit Anäis Nin Schilderung von Varèses Arbeitsweise, als die Reihung “fragmentarischer” Texturen offensichtlich keinem strengen System oder Schema folgt.⁹

Una volta fissato il postulato della frammentarietà, lo studioso sosteneva che, nonostante la presenza di «elementare “motivische” Zusammenhänge» che «bilden zwar Voraussetzungen einer formalen Kohärenz», tuttavia esse

reichen aber nicht aus zur Begründung dessen, was als Werkform bezeichnet werden könnte. So deutlich auch *Amériques* in isolierbare klangliche Einheiten gegliedert ist, die oft in schroffem Wechsel aufeinanderfolgen, so vergeblich erscheint der Versuch, dem Formproblem mittels einer bloß segmentierenden Analyse Herr zu werden. Geht man von der traditionellen Vorstellung aus, daß die Mikrostrukturen lediglich Funktionen einer globalen Formidee sind (wobei die Entwicklung der motivisch-thematischen Arbeit eine Synthese der verschiedenen Organisationsebenen und damit die Autonomie des Werkorganismus anstrebt), so wird man bei *Amériques* zu dem unbefriedigend Resultat gelangen, daß das Werk ein „Flickenteppich“ aus zwar mehr oder weniger ähnlichen, letztlich aber wie zufällig arrangierten Einzelteilen ist.¹⁰

siano derivate da alcuni errori di stampa della Curwen Edition, incorporati in revisioni e aggiunte. Cfr. *Amériques* (1929), rev. and ed. by Chou Wen-chung, New York, Colfranc, 1973, p. ii.

⁵ Nanz riporta le parole di ALEJO CARPENTIER, *Edgard Varèse vivant*, «Cahiers du Nouveau commerce», 10, 1967, pp. 13-28, ripubblicato come supplemento di «Le Nouveau commerce», 45-46, 1980, p. 15 ss. Si veda: D. Nanz, *Edgard Varèse. Die Orchesterwerke* cit., p. 172.

⁶ *Idem*.

⁷ *Ibidem*, p. 85.

⁸ *Ibidem*, p. 183.

⁹ K. ANGERMANN, *Work in Process. Varèses Amériques* cit., p. 131.

¹⁰ *Idem*.

La coesione e il legame specifico fra parti e tutto sarebbero pregiudicati, secondo l'autore, da una certa incomunicabilità fra i diversi livelli del discorso e le unità sonore, e pertanto in ogni momento del percorso compositivo si deve ricercare e ristabilire un nuovo rapporto fra «Detail und Totale».¹¹ Ogni micro-forma, cioè ogni 'organismo acustico' indipendente, a causa del suo alto grado di complessità, sarebbe secondo Angermann estraneo al contesto formale complessivo, analogamente a quanto accade in un formicaio, dove «ogni formica è un organismo in sé concluso, del tutto inconsapevole della propria funzione all'interno della colonia». Ricorrendo a una metafora organicistica privata tuttavia della proprietà basilare di comunicazione fra livelli strutturali differenti, egli negava il principio di relazione fra le strutture particolari e il funzionamento dell'intero, fino a concludere che come «il progetto di costruzione di una formica non è [...] in funzione del formicaio, così [...] nella musica di Varèse una forma sonora complessa non è vincolata a uno specifico luogo della struttura compositiva»¹². La negazione di una logica drammaturgica lineare, prodotta dalla «libera rotazione di numerosi oggetti tematici», spinge ancora oltre il concetto di discontinuità fra parti contrastanti, fino a mettere in discussione la presenza stessa di una forma nell'opera.

L'interpretazione più recente sulla struttura formale e drammaturgica dell'opera avanzata da Rathert appare dunque tramandare questa stessa lezione, secondo cui l'enigmaticità degli eventi sonori deriverebbe proprio dalla loro «de-funzionalizzazione»: «in questo senso non ci sono, in *Amériques*, conflitti, crisi o cesure immanenti, intese come specchio di un processo formale, ma solo una simultaneità del disparato».¹³ Condotta all'estremo, questa posizione porta infine a legittimare una sospensione del giudizio, riaffermando così le premesse iniziali: assenza di sistemi, resistenza alle analisi, enigmaticità. Scrive infatti Rathert:

Überblickt man die Literatur zu Varèse im allgemeinen und zu *Amériques* im speziellen, so wird ein ungewöhnliches Spektrum an gegensätzlichen analytischen Ansätzen offenbar. In ihrer Gesamtheit zeigen sie eine ungeheure Anstrengung, Varèses Ablehnung eines analytischen Zugangs für seine Musik zu widerlegen. Eine gewisse Hilflosigkeit bei der Beantwortung der Frage, ob und welches System – oder welche Systeme – Varèse seinem Komponieren in *Amériques* zugrundegelegt hat, ist nicht zu verleugnen. Auch die auf Totalität zielende Untersuchung von Dieter Nanz stößt an Grenzen, die nicht nur grundsätzlich hermeneutisch bedingt sind, sondern als Folge der zweifellos intendierten Unschärfe und Unsystematik von Varèses Verfahrensweise und der verwirrenden Fülle von Bezügen zu anderer Musik eine zentrale Dimension der Komposition selbst enthüllen. Wenn sich in *Amériques* für die jeweils gewählte analytische Perspektive stets überzeugende Anhaltspunkte finden lassen, so bedeutet

¹¹ *Ibidem*, pp. 131-132.

¹² «Jede Ameise ist ein in sich abgeschlossener Organismus, der sich seiner Funktion innerhalb der Kolonie vollständig unbewußt ist. Die Reaktionen des Einzelwesens beruhen auf starren Verhaltensmechanismen, die das Schicksal des Individuums bestimmen und auf partielle Ziele gerichtet sind. [...] die Funktionsweise des Gesamtorganismus in keinsten Weise aus der Struktur des Individuums linear abzuleiten ist, selbst wenn diese bis in ihre feinsten Verästelungen hinein aufzuklären wäre. [...] Der Bauplan einer Ameise ist jedoch nicht eine Funktion des Ameisenhaufens, und eine komplexe Klangform ist in der Musik von Varèse nicht auf einen speziellen Ort im kompositorischen Gefüge festgelegt». *Ibidem* cit., p. 132.

¹³ W. RATHERT, *Amériques und kein Ende* cit., p. 137. Rathert menziona l'analisi di Tedman, in cui l'autore americano, dopo aver riconosciuto quindici tipologie di materiale tematico in *Amériques*, in primo luogo sulla base del registro e del timbro, afferma che: «The work is resistant, however, to the conventional boundaries of form. Each figure contributes to an ever-changing pattern (or rotation) of thematic elements. Each time a figure returns, it is surrounded by a different set of events. There are, in fact, no formal constraints to pre-ordain the order of the work». KEITH TEDMAN, *Edgard Varèse: Concepts of Organized Sound*, PhD Diss., Sussex University, 1982.

dies im Umkehrschluß, daß sich das Werk gegenüber den Deutungen gewissermaßen neutral, offen oder proteushaft anpassungsfähig zeigt. Welchen Erkenntnisgewinn ziehen wir dann aber – stets unter argumentativer Zuhilfenahme entsprechender Äußerungen des Komponisten – aus architektonischen, organisistischen, statistischen oder synkretistischen Interpretationsansätzen? Letzten Endes entwindet sich das Werk wie sein Titel einer klaren Deutung, und Varèse behält mit seiner Behauptung, das Werk habe überhaupt keinen programmatischen Inhalt und der Titel sei rein symbolisch gemeint, in gewisser Weise recht.¹⁴

È vero che, come scriveva Georg Simmel nel 1914:

At present we are experiencing a new phase of the old struggle – no longer a struggle of contemporary form, filled with life, against the lifeless one, but a struggle of life against form as such, against the principle of form. Moralists, reactionaries, and people with strict feeling for style are perfectly correct when they complain about increasing “lack of form” in modern life.¹⁵

Tuttavia il binomio modernismo–assenza di forma doveva essere del tutto estraneo al pensiero di Varèse, che nel 1927, in una lettera a Ruggles commentava:

They played the other day l'Après midi d'un faune for the first time – and the critics were kicking about that *formless ultra-modern music* !!!¹⁶

*

Prendendo avvio dalle strutture più piccole del tessuto musicale di *Amériques*, il presente lavoro si è trovato ad affrontare fin da subito problematiche relative alla concezione formale del compositore, declinata su più livelli gerarchici, dal piccolo delle strutture ritmico-diastematiche e di quelle fraseologico-sintattiche, fino a quelle legate più prettamente alla grande forma dell'opera. Il presupposto estetico e metodologico di base risiede in *primis* nella consapevolezza di essere di fronte a un ideale concetto di forma ‘interna’, determinata dalla forma univoca della singola composizione, che solo *ex post facto* può essere ricondotta a una struttura ‘esterna’ o a principi strutturali comuni e condivisi. Da questa premessa deriva innanzitutto la scelta di un approccio analitico che Mark Evan Bonds descrive con il termine «generative», distinguendolo da uno di natura «conformational». Mentre il secondo intende la forma come un insieme di elementi strutturali comuni a più opere, che vengono confrontati «from without», il primo interroga il testo musicale «from within», tendendo a ricercare nella forma una individualità strutturale.¹⁷ Essa è prodotta da un ‘processo’ di crescita (generativo), che dunque non traccia distinzione tra forma e contenuto, e che tuttavia si rende intellegibile mediante una visione della struttura vista «from without» e messa a confronto con una serie di forme e principi ‘convenzionali’ che rappresentano il terreno condiviso rispetto al

¹⁴ W. RATHERT, *Amériques und kein Ende* cit., pp. 134-136.

¹⁵ GEORG SIMMEL, *The Conflict in Modern Culture and Other Essays*, New York, Teachers College Press, 1968, p. 12. Per un'ampia e dettagliata riflessione sul concetto di forma in rapporto al tempo e spazio nel quarantennio a cavallo del secolo, cfr. STEPHEN KERN, *The Culture of Time and Space 1880-1920*, Cambridge, Harvard University Press, (1983) 1996, in particolare le pp. 181-210. Sul tema della disintegrazione delle forme tradizionali nell'arte moderna, si vedano: KATHERINE KUH, *Break-Up: The Core of Modern Art*, Greenwich CT, New York Graphic Society, 1965, e ERICH KAHLER, *The Disintegration of Form in the Arts*, New York, George Braziller, 1968.

¹⁶ Lettera di Varèse a Carl Ruggles del 20 febbraio 1927. Cit. da A. JOSTKLEIGREWE, “The Ear of Imagination”. *Die Ästhetik des Klangs* cit., p. 91.

¹⁷ MARK EVAN BONDS, *Wordless Rhetoric: Musical Form and the Metaphor of the Oration*, Cambridge, Harvard University Press, 1991, pp. 13-14.

quale emergono le differenze specifiche. I due aspetti coesistono nell'opera e mettono in evidenza la sua doppia natura: una *temporale*, ovvero sia narrativa e 'oratoria', che può essere descritta dall'esterno sotto forma di una visione sincronica delle sue parti, e una *spaziale*, cioè organicistica, che non può essere percepita che mediante l'analisi delle componenti interne in movimento, dunque diacronicamente.

I due interrogativi centrali che orbitano attorno a questi due poli e che costituiscono i presupposti di riferimento per l'indagine analitica che segue sono quindi da un lato il concetto di *organismo* e di *organizzazione*, e dall'altro quello di *ripetizione* e *sviluppo*.

Un'analisi che si misuri con il concetto di 'organicità' di una composizione come *Amériques* deve confrontarsi da un lato con i livelli evolutivi degli elementi componenti l'organismo (le parti del tutto), e dall'altro deve ricercare i principi e i procedimenti di crescita che agiscono, anch'essi, su gradi gerarchici differenti e che consentono all'*idea di base* di svilupparsi progressivamente, fino ad assumere una *forma esterna*. Per meglio descrivere questo aspetto del suo fare compositivo, utilizzando un termine alternativo a quello già connotato di 'organismo',¹⁸ Varèse fa ricorso al concetto del cristallo. Il processo di cristallizzazione coincide con quello di sviluppo di un'idea originaria (il seme della composizione) che cresce in base ai principi di ripetizione (unità-continuità) e differenza (molteplicità-discontinuità). La forma complessiva non è che il risultato di questo processo.¹⁹ Da ciò deriva che, come affermava il compositore:

Each of my works discovers its own form. [...] Conceiving musical form as a resultant, the result of a process, I saw a close analogy in the phenomenon of the crystallization... There is an idea, the basis of an internal structure, expanded and split into different shapes or groups of sound, constantly changing in shape, direction, and speed, attracted and repulsed by various forces. The form of the work is the consequence of this interaction. Possible musical forms are as limitless as the exterior forms of crystals.²⁰

Alla concezione formale di matrice organicistica sono legati due aspetti che riguardano la crescita dell'organismo da un punto di vista sia micro- che macro-strutturale: i principi di crescita per *idiogenesi* e per *eterogenesi*. Il primo si basa sui procedimenti di ripetizione e di sviluppo e il secondo su un'idea di crescita per giustapposizione, ossia mediante il contrasto

¹⁸ Si pensi ai concetti di organismo nella teoria della *Formenlehre* Sette-Ottocentesca e al ricorso a concetti come quello della *Urpflanze* goethiana nella teoria della Seconda Scuola di Vienna. Indipendentemente dal termine scelto, tuttavia, il concetto varesiano collima perfettamente con quello tradizionale del suo tempo. Appare rilevante a questo proposito leggere come lo stesso compositore, nell'intervista con Gunther Schuller, nel ricordare le opere giovanili e in particolare *Mehr Licht* (ca. 1911) su testo di Goethe, egli affermava che: «At that time Goethe was very important to my thinking» p. 32 EDGARD VARÈSE AND GUNTHER SCHULLER, *Conversation with Varèse*, «Perspectives of New Music», 3/2, 1965, pp. 32-37: 32. Cfr. H. ZIMMERMANN, *Das verschollene Frühwerk: Fakten und Mutmaßungen*, in *Edgard Varèse. Komponist, Klangforscher, Visionär*, hrsg. von F. Meyer und H. Zimmermann, Mainz, Schott, 2006, 44-53: 44.

¹⁹ EDGARD VARÈSE, *The Liberation of Sound*, ed. by Chou Wen-chung, «Perspectives of New Music», 5, 1966, pp. 11-19: 6.

²⁰ EDGARD VARÈSE, *Autobiographical Remarks, dedicated to the Memory of Ferruccio Busoni: From a Talk Given at Princeton University, September 4, 1959*, in FLECHTNER, *Die Schriften*, pp. 338-347. L'idea di qualcosa che «cambi forma» discende dalla traduzione di ODILE VIVIER: «Il y a d'abord l'idée; c'est l'origine de la "structure interne"; cette dernière s'accroît, se clive selon plusieurs formes ou groupes sonores qui se métamorphosent sans cesse, changeant de direction et de vitesse, attirés ou repoussés par des formes diverses. La forme de l'œuvre est le produit de cette interaction». EDGARD VARÈSE, *Notes*, dans le catalogue de l'exposition Cadoret, Galerie Norval, New York, novembre 1960.

di un elemento *altro* (*heteros*) rispetto a quello antecedente.²¹ Nella musica di Varèse essi agiscono separatamente e contemporaneamente su più parametri, e pertanto i loro effetti sono simultaneamente presenti in quasi ogni momento della partitura.²² Tuttavia l'alternanza fra elementi ripetuti, sviluppati e giustapposti per contrasto non risponde al criterio della discontinuità del corso formale, ma all'opposto rivestono un ruolo funzionale nei confronti dello sviluppo drammaturgico dell'idea iniziale. In particolare, nelle sezioni 'espositive' del pezzo viene sfruttato da un lato il dispositivo della ripetizione e il suo potenziale di 'riconoscimento', al fine di fissare il materiale motivico nella memoria dell'ascoltatore, e dall'altro quello del contrasto, realizzato mediante l'accumulazione di un materiale apparentemente nuovo ma proveniente da una stessa idea iniziale, presentato di volta in volta da un punto di osservazione differente. In questo modo Varèse lascia appena intravedere un processo 'latente' di sviluppo cellulare, che tuttavia assicura un effetto di un movimento dinamico 'in avanti', mosso dalla creazione di aspettative soddisfatte o disattese.

Se lo sviluppo della struttura del materiale rimane 'nel profondo' del tessuto musicale, l'elaborazione morfologica delle figure (o *Gestalten*) agisce in maniera non mediata sulla percezione di una continuità 'superiore'. Nonostante i contrasti sonori che si ripetono 'localmente', infatti, l'effetto aurale su un piano 'globale' è quello di un unico 'flusso' espressivo dinamico e direzionato. Soltanto il riconoscimento della presenza di principi strutturali e di sviluppo coerenti può consentire, pertanto, di ricostruire quella 'rete di relazioni' latenti che spiega come possano coesistere i due aspetti di discontinuità e di continuità. Come nel procedimento della *entwickelnde Variation*, ogni stadio di variazione della (o delle) figure di base agisce come anello di una catena che, se apparentemente procede allontanandosi da essa, più profondamente non fa che riaffermarla. In questo senso non si pone il problema della presunta mancanza di una 'logica globale e pianificata', posto dalla pubblicistica, e ogni dettaglio, lungi dall'assumere il ruolo di 'momento', partecipa alla costruzione di un ordine *durevole, logico e necessario*.

Nella parte centrale della composizione, ove viene meno il processo di ripetizione ostinata, a favore di una continua elaborazione di entità sonore sempre differenti, il meccanismo di sviluppo viene potenziato, e fa emergere le affinità e le discendenze fra le componenti del materiale eterogeneo presentato nella prima parte espositiva. Anche in questo caso il congegno del contrasto, sebbene 'depotenziato' da passaggi unitari più lunghi rispetto alla prima parte, cela il movimento profondo ininterrotto della variazione, e infonde agli sviluppi sempre più elaborati del materiale di base un effetto di reminiscenze familiari che si allontanano, senza però scomparire.

Solitamente i parametri 'superficiali' di agogica, dinamica e timbro agiscono parallelamente, a dispetto delle strutture profonde. Per dare un'idea dell'organizzazione del livello superficiale nell'intera partitura si rappresenta in basso uno schema della 'segmentazione' della forma sulla base delle variazioni dei tempi (forniti dalle rigorose indicazioni metronomiche) e quindi della lunghezza dei passaggi 'omogenei'. L'immagine che ne emerge mette in evidenza una variazione significativa del principio di 'frammentazione', in funzione dei ruoli che le singole sezioni svolgono nella forma globale dell'opera.

²¹ Per una definizione dei concetti di „IDIOGENESI“ e „ETEROGENESI“ si veda il volume di SIEGMUND LEVARIÉ E ERNST LEVY, *Musical Morphology. A Discourse and a Dictionary*, Kent, Kent State University Press, 1983, pp. 25-28, 160-161 e 181-183.

²² Si veda a questo proposito quanto scrive, ad esempio, Olin Downes in un articolo uscito sul New York Times il 14 aprile 1927, all'indomani della prima di *Arcanes*, ove dice che: «the entire work is the germination, the development, according to conceptions of both unity and diversity, of a central thought». OLIN DOWNES, *The Philadelphia Orchestra*, «New York Times», 13 April 1927, p. 28.

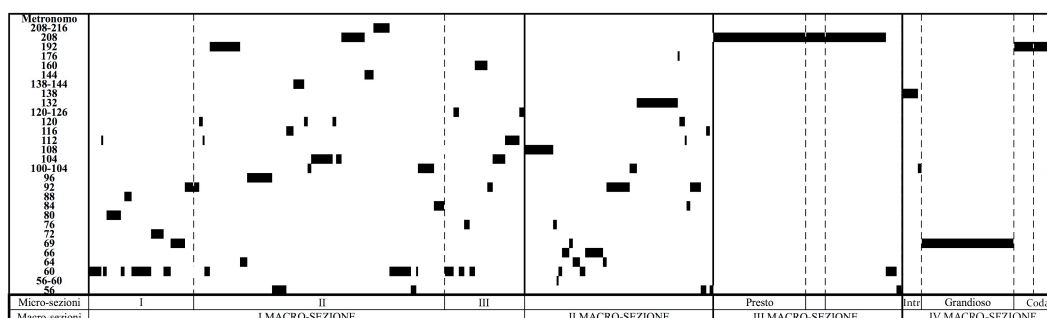


Fig. 2

Se si osserva la partitura nel suo svolgersi diacronico nel tempo, il meccanismo della ‘discontinuità’ appare in funzione della creazione di una chiara curva drammaturgica e delle sue porzioni caratteristiche. La frammentazione delle prime due macro-sezioni lascia il posto a una maggiore omogeneità interna del materiale musicale, non solo sul piano del tempo metronomico ma anche di quello dinamico e timbrici. Nella terza macro-sezione *Presto*, il fine di questo cambio di strategia sintattica risponde a un rilassamento della tensione: il materiale sonoro (una melodia *jubilante* accompagnata da un ostinato percussivo) si assesta, e tutto il passaggio è articolato su due sezioni complementari, A e B, che si alternano dando luogo a una forma ‘quasi-Rondò’. L’azione congiunta fra i due livelli, superficiale e profondo, e la ripetitività pur rapsodica delle figurazioni musicali rispondono alla funzione di uno Scherzo che prepara l’entrata del Finale. Nell’ultima sezione, contenente un lungo passaggio *Grandioso* ‘ricapitolativo’, Varèse sceglie una modalità narrativa ancora differente, in linea con il ruolo di conclusione del passaggio. In questo caso il tempo metronomico costante, sostenuto dallo strato sonoro ‘principale’, al quale è affidata la voce melodica primaria, assume il ruolo di traino dell’intero corpo sonoro, composto dalla riapparizione di ‘frammenti di memoria’ isolati, ma logicamente ordinati. Il timbro e la dinamica, posti al servizio dell’aspetto tematico-motivico, delineano gli spessori e i volumi di queste riapparizioni e partecipano all’intensificazione della tensione che sfocia nel finale apoteosi.

Al contempo è necessario osservare il tessuto musicale da un punto di vista sincronico, che mette in evidenza una segmentazione verticale-spaziale anziché orizzontale-temporale. Su questo piano emerge la coesistenza dei due livelli, frammentario superficiale e omogeneo profondo, che consente al compositore di moltiplicare i livelli di significato e conseguentemente di lettura dello stesso oggetto, a seconda dell'aspetto del suono e della struttura che, ad ogni ascolto, si osserva o si percepisce in primo piano. L'aspetto di discontinuità che la figura pone in risalto in rapporto al dominio della 'velocità' (parallelo a quello timbrico e dinamico) produce nelle due prime parti del pezzo un effetto di continuo cambio di scena acustico. Un esame di queste sezioni dal punto di vista dei parametri strutturali mette in risalto la presenza del citato procedimento di 'variazione in sviluppo'.

In questo modo Varèse realizza una certa ambiguità tra scrittura e percezione, non molto dissimile da quella ricercata da Debussy in *Jeux*. «Ce que je voudrais faire, c'est quelque chose d'inorganique en apparence et pourtant d'ordonné dans le fonds»²³, spiegava Debussy in una lettera a Laloy. E, proprio in un commento riferito a *Jeux* e

²³ JEAN BARRAQUÉ, *Debussy*, Paris, Édition du Seuil («Collection Solfèges»), 1962, p. 159.

inviato nel 1914 a Pierné, che aveva diretto la prima assoluta del balletto, egli ribadiva: «Il m'a semblé que les divers épisodes manquaient d'homogénéité. Le lien qui les relie est subtil, mais il existe pourtant ? Tu le sais aussi bien que moi»²⁴.

UN PRIMO SGUARDO ALLA FORMA COMPLESSIVA

Un esame approfondito della struttura formale di *Amériques* sarà possibile solo dopo aver completato l'analisi delle strutture di base e dei rispettivi processi di sviluppo. Tuttavia sarà utile presentare fin da ora una descrizione preliminare e generale della forma, alla quale si farà riferimento nei capitoli che seguono, ogni volta che si presenterà un materiale 'nuovo' che, in base alla sua posizione, assumerà una funzione formale specifica. Solo così l'immagine della totalità dell'opera e delle sue parti potrà concretizzarsi, progressivamente e parallelamente, sul piano sia strutturale che formale, e solo in questo modo si potrà acquisire una consapevolezza dei plurimi livelli di significato del testo musicale.

Amériques può essere suddivisa in quattro macro-sezioni, che possono contenere al loro interno più micro-sezioni. Pur composta in un unico movimento, e caratterizzata da una continua rotazione coerente di idee motiviche, la partitura non è priva di articolazioni interne, dettate da differenti modalità di trattamento del materiale sonoro e riconducibili a un'idea drammaturgica globale quadripartita formata da una prima macro-sezione, dalla funzione 'espositiva', alla quale segue una macro-sezione 'di sviluppo', un 'Presto-Scherzo' e infine un Finale con Coda (tabella 1).

Macro-Sezioni	I Espositiva	II di Sviluppo	III Presto-Scherzo	IV Finale e Coda
Battute	1-245	246-351	352-454	455-520 521-546
Nr. bb.	246	106	103	91 (65 + 25)

Tabella 1

Nella prima macro-sezione espositiva (bb. 1-245) il contenuto tematico di base – I e II tema – e il materiale da esso derivato sono presentati, sottoposti a variazione e ampliamento, e progressivamente stabilizzati nei loro caratteri peculiari. A sua volta, al suo interno, si riconosce una struttura formale tripartita 'sonatistica', nella quale si susseguono una sezione espositiva A, una contrastante di sviluppo B, e una ripresa del materiale principale della prima micro-sezione, A' (tab. 2).

²⁴ Lettera stampata nel catalogo della mostra: *Claude Debussy*, Paris Bibliothèque nationale, 1962, p. 67. Cit. da JANN PASLER, *Debussy's Jeux: Playing with Time and Form*, «19th-Century Music», 6, 1982, pp. 60-75.

I Macro-Sezione			
Micro-Sezioni	I Espositiva A	II di Sviluppo B	III Ripresa A'
Battute	1-68	69-200	201-245
Nr. bb.	68	132	45

Tabella 2

Nelle seconda macro-sezione di sviluppo (246-351) Varèse sottopone le idee a una nuova fase di trasformazione: i temi iniziali sono deformati e declassati a materiale secondario, mentre emerge una nuova idea tematica, che precedentemente era stata solo accennata. Nel complesso si riconoscono micro-sezioni tematiche (A, B e C), inframmezzate da passaggi di collegamento (Ponte):

II Macro-Sezione						
Micro-Sezioni	A Tematico	Ponte	B Tematico	Ponte	C Tematico	Ponte
Bb.	246-263	264-276	277-291	292-308	309-335	336-351
Nr. bb.	17	12	14	16	26	15

Tabella 3

Una simile struttura alternata è alla base della parte tematica principale della terza macro-sezione (352-454), il *Presto*. In esso, entro una cornice formata da un'introduzione e una coda, si alternano tre micro-sezioni melismatiche, basate su una melodia ondulatoria, e due micro-sezioni 'sillabiche'. La macro-sezione si conclude con due passaggi, il primo di natura testurale, che prolunga le strutture del *Presto*, rilasciando ancora tensione (bb. 404-414), e il secondo, contrastante ma logicamente chiaro, in cui una scarica di accordi secchi caricano nuovamente la tensione (bb. 415-454), e preannunciano l'entrata del Finale.

III Macro-Sezione: <i>Presto</i>							
Micro-Sezioni	Introduzione	A'	B	A	B'	A''	Coda
Bb.	352 - 358	359 - 371	372 - 376	377 - 382	383 - 387	388 - 396	396 - 403
Nr. bb.	6	12	4	5	4	8	7

Tabella 4

Si prepara così l'arrivo dell'ultima macro-sezione (bb. 455-546), composta dal *Grandioso* e dalla Coda, ove il motivo protagonista reiterato è solo leggermente variato nella struttura ma trasformato ritmicamente e timbricamente. Assunto un carattere pesante e quasi solenne, esso diviene una base ferma intorno alla quale sono ricapitolati tutti i motivi 'secondari' dell'opera, in un crescendo scandito da periodiche esplosioni accordali.

IV Macro-Sezione			
Micro-Sezione	Introduzione	Grandioso	Coda
Bb.	455-468	469-520	521-546
Nr. bb.	13	51	25

Tabella 5

Se le separazioni fra le sezioni appaiono a un primo ascolto labili, alcune componenti 'segnale', che marcano i momenti di svolta del corso narrativo, costituiscono un primo criterio di segmentazione *interno* all'opera. Non sottoposti al processo di sviluppo e di trasformazione, essi sembrano fuoriuscire dal percorso 'locale' per offrire dei punti di orientamento formali 'globali' per l'ascoltatore.

STRUTTURA DEL LAVORO

Le quattro macro-sezioni della partitura appena descritte sono chiaramente delineate dal punto di vista strutturale e formale e, in misura minore, in relazione all'aspetto tematico. Ognuna di esse ha posto problemi interpretativi peculiari, che si è cercato di assecondare scegliendo di volta in volta un approccio metodologico e analitico differente. Si è scelto, quindi, di rispettare tanto la natura quanto la disposizione del materiale nella drammaturgia della composizione, presentando un'analisi della partitura che, per quanto possibile, accompagni lo svolgersi della musica e s'interroghi sul legame fra strutture, funzioni e forme.

La prima parte dello studio, che segue la presente introduzione, s'interroga sulla modalità di esposizione dell'idea iniziale del pezzo, sui procedimenti elaborativi applicati al materiale e sulle strategie sintattico-formali scelte dal compositore nella porzione iniziale della partitura. Nello specifico, una volta individuati i due materiali tematici primari, esposti nella prima *frase* (prime otto misure), e i meccanismi di ripetizione di uno e di sviluppo dell'altro, fra loro in alternanza, si identificano ed esaminano le

rispettive ripetizioni (identiche e differenti) nell'arco di tutto il pezzo. In questo modo si possono rilevare i punti di cesura intorno ai quali si articola lo scheletro di tutta l'opera. La prima parte del lavoro, quindi, *espone* da un lato i materiali e i procedimenti fondamentali contenuti nel pezzo, e al contempo pone le basi metodologiche per un nuovo approccio analitico sulla natura strutturale (delle altezze e dei parametri quali ritmo, dinamica e agogica) e sintattica del testo varesiano.

Dopo questa prima parte di 'esposizione' dei materiali e dei procedimenti basilari della composizione, nell'intermezzo 1 si tenta di avanzare una prima 'rilettura' di quanto emerso dall'analisi, cercando di rilevare ciò che Varèse definiva come il «process of perpetual transformation of the element and principles common to all works of art»²⁵. Si prende spunto, inoltre, dall'emersione di un'importante presenza dei Cinque pezzi per orchestra op. 16 di Arnold Schönberg per dare avvio a un percorso analitico che, muovendosi dalla superficie verso le strutture più profonde del vocabolario dei due compositori, accompagnerà tutta la seconda parte del lavoro.

Essa è strutturata in tre cicli, e ognuno di essi sviluppa i tre aspetti centrali della presente analisi. Il primo ciclo si concentra sul linguaggio atonale varesiano, osservato dal punto di vista armonico e, in misura minore, della struttura morfologica delle figure. Emergono i caratteri di coerenza e di rigore del 'sistema' varesiano e in rapporto all'idioma schönberghiano della fase cosiddetta atonale. Una rilettura dell'autoanalisi dell'opera 22 (primo intermezzo) del compositore viennese è assunta come fonte indiretta di convalida di un approccio analitico applicato alle due partiture. Il secondo ciclo inverte la prospettiva e dimostra la preminenza della funzione 'gestaltica' delle componenti del linguaggio dei due testi musicali per mezzo di una analisi incrociata fra il quarto dei Cinque pezzi e *Amériques*. La prospettiva analitica si focalizza, in particolare, sul procedimento di 'variazione in sviluppo' nelle (e fra le) due partiture: aspetti dell'una illuminano il processo attuato nell'altra, e viceversa, danno evidenza di una profonda conoscenza della composizione schönberghiana da parte di Varèse. Di contro, la lettura di *Peripetie* sotto la lente di ingrandimento varesiana svela aspetti non indagati del linguaggio del viennese. L'analisi delle poche ma significative annotazioni autografe di Varèse sull'esemplare della partitura dell'opera 16 (secondo intermezzo) testimoniano un approccio 'analitico' ed 'emendativo' del compositore nei confronti del testo 'adottato'. Il terzo ciclo dello sviluppo sposta il fuoco dell'attenzione sul problema formale. In base alle analisi del materiale *primario* elaborate nei precedenti capitoli, e di quello *secondario* presentata all'inizio di quest'ultimo ciclo, è possibile poi esporre i risultati di una dettagliata indagine delle prime due macro-sezioni della partitura dal punto di vista delle strategie formali e delle funzioni che esse svolgono nell'architettura complessiva dell'opera. Una breve introduzione sulla forma di *Peripetie* dà indizi su un impianto formale multidimensionale comune, basato sulla coesistenza di simultanei piani temporali.

Il terzo intermezzo getta uno sguardo sulla forma della terza e della quarta micro-sezione, rispettivamente il *Presto* e il *Grandioso*, al fine di completare così il ritratto della struttura formale dell'intera opera, prima di adottare ancora una nuova prospettiva analitica, complementare alle precedenti.

²⁵ EDGAR CALMER, *Edgar Varèse, Modern Composer*, «The New York Herald», 11 January 1931. In FLECHTNER, *Die Schriften*, pp. 117-120: 119.

La terza parte del lavoro sfrutta l'aspetto di autonomia formale di questi due lunghi passaggi, al loro interno straordinariamente omogenei, per rilevare i caratteri nuovi che Varèse introduce nella seconda parte del pezzo. Nel capitolo dedicato al *Presto* si è scelto di moltiplicare il punto di vista analitico *contemporaneamente* sugli aspetti melodici, armonici e formali, avanzando considerazioni sul timbro e sul ritmo. La 'regolarità' sintattica e il carattere in sé concluso del passaggio consentono infatti di osservare su scala ridotta i meccanismi che, macroscopicamente, agiscono su tutto il pezzo. La coincidenza fra le articolazioni sintattiche nei differenti parametri e il prolungamento di uno stesso principio costruttivo in dimensioni ampie, non usuali nel pezzo, consentono inoltre di comprendere meglio, *ex negativo*, le peculiarità e le difficoltà delle strategie formali delle prime due macro-sezioni. Ancora differente è l'approccio scelto per l'ultima lunga sezione della partitura. Poiché nel *Grandioso* sono riesposti i materiali precedentemente presentati e sviluppati, oggetto di dettagliata trattazione nei capitoli precedenti, si può focalizzare l'attenzione sulla domanda posta all'inizio dello studio, in merito ad una coesistenza fra i piani della continuità e della discontinuità, in un passaggio di ridotta estensione. A una dimensione della 'durata', che prolunga il moto dinamico precedentemente accumulato, che avanza senza soluzione di continuità, si sovrappone una simultaneità di gesti sonori precedentemente uditi, che recano memoria del tempo passato. Nel *Grandioso* Varèse 'attualizza' queste tracce del passato e le proietta in avanti, mettendo in scena una sovrapposizione di strati temporali (passato, presente e futuro) e compositivi.

Nella quarta parte dello studio, infine, si applicano la metodologia analitica e la prospettiva ermeneutica elaborate e formalizzate in rapporto ad *Amériques* alla produzione successiva del compositore. Gli stessi strumenti d'indagine, applicati a due brevi esempi tratti da *Arcana* e da *Octandre*, dimostrano la loro validità e utilità ai fini di un'analisi armonica, morfologica e formale di queste partiture, evidenziando così la *permanenza* di *alcuni* procedimenti compositivi. Al contempo, il trasferimento della stessa metodologia su un contesto creativo nuovo e in evoluzione dischiude prospettive d'indagine ulteriori che lasciano emergere e risaltare proprio quegli aspetti del linguaggio in *mutamento*, che contraddistinguono l'opera e il pensiero di Varèse.

PRIMA PARTE

ESPOSIZIONE

**I.1.A L'IDEA INIZIALE. TEMI E MATERIALI
LE PRIME SETTE BATTUTE**

Il 'patrimonio genetico' dell'intera *Amériques* è condensato nella sua frase iniziale. Elementi e principi musicali basilari, che nel corso della composizione saranno sottoposti a incessanti ripetizioni, sviluppi e trasformazioni hanno origine nelle prime otto misure della partitura e nel rapporto contrastante fra le *figure* contenute nelle prime sette battute e quelle dell'ottava. A partire da questo nucleo generatore, che costituisce il 'seme' originario della creazione,¹ si forma l'intero *organismo*: in esso è racchiusa, *in nuce*, la totalità dell'opera, e al contempo il suo principio di *organizzazione*.

Il principio di crescita organica come motore del fatto musicale è fortemente radicato nell'estetica di derivazione romantica che Varèse condivideva con quei compositori che, negli stessi anni, approdando a un linguaggio atonale, si trovarono di fronte alla necessità di ripensare le forme ereditate dalla tradizione. La concezione di una struttura archetipica, da cui deriva quasi 'per necessità' la globalità dell'opera, costituiva il centro di questo pensiero organicistico, direttamente legato a quello della *Urpflanze* goethiana. Se Schönberg spiegava il concetto di «idea musicale» affermando: «Whatever happens in a piece of music is nothing but the endless reshaping of a basic shape»², analogamente Varèse descriveva il processo di nascita e crescita delle sue composizioni ricorrendo all'immagine delle formazioni cristalline:

A composition develops like a crystal - there is the unit crystal (the idea) and around it the crystal forms, acted upon by repellent and attracting forces (dynamic interplay of changing groups of sounds) takes a particular form of the composition. [sic]³

Le metafore che il compositore franco-americano utilizzava, tratte per lo più dalle scienze fisiche e chimiche (o mineralogiche, come in questo caso) piuttosto che dal mondo delle piante, come era uso, mostrano certamente una volontà di rinnovamento di un 'vocabolario estetico'. Eppure, al di là di un'apparenza eterodossa, esse celano una profonda aderenza allo *Zeitgeist* in cui egli si era formato. Vale a dire un'estetica moderna, ma dallo spirito profondamente radicato nella filosofia ottocentesca, che

¹ Il termine deriva da Varèse; a proposito della forma di una composizione egli spiega: «There is always a seed at the beginning of a creation – and it grows as any seed grows to produce something that was a shape of its own». EDGARD VARÈSE, *Musical Conceptions*, dattiloscritto 1959, National Library of Canada, Ottawa, cit. da ANNE JOSTKLEIGREWE, «The Ear of Imagination». *Die Ästhetik des Klangs in den Vokalkompositionen von Edgard Varèse*, Saarbrücken, Pfau, 2008, p. 88.

² ARNOLD SCHOENBERG, *Linear Counterpoint* (1931), in *Style and Idea: Selected Writings of Arnold Schoenberg*, ed. by L. Stein, New York, St. Martin's Press, 1975, pp. 289-290.

³ E. VARÈSE, *Musical Conceptions* cit. da A. JOSTKLEIGREWE cit., p. 94.

poneva al centro la convinzione della necessità storica dell'*opera del genio*, intesa come 'attuale' conseguenza dei tempi presenti e, contemporaneamente, come 'avanguardia' di un'evoluzione musicale passata e inarrestabile. Il concetto di 'sviluppo organico', oltre che ai prodotti dell'arte, era associato allo stesso processo creativo e di evoluzione dello spirito del compositore-genio. Di qui l'idea di un fare poetico come ineludibile *risultato* di una continuità storica, che contraddistingue il concetto di 'classico' applicato, ad esempio, alla Wiener Schule, e in particolare a Schönberg, la cui auto-legittimazione è ben sintetizzata dalla famosa autoconfessione: «Ich bin ein Konservativer, den man gezwungen hat, ein Radikaler zu werden».⁴ Varèse non si sarebbe mai definito 'un conservatore' né tantomeno 'un radicale', e ciononostante il concetto di compresenza dialettica dei due momenti, espresso dalla frase di Schönberg, ricorre spesso come sottotraccia latente anche nelle dichiarazioni varesiane. E non di rado quest'ultimo potenzia l'idea di un'hegeliana *Aufhebung* declinandola proprio in chiave 'organicistica', come ad esempio nella già menzionata metafora del compositore «originale» che s'innesta sulla «vecchia pianta» non con l'intenzione di ucciderla ma per produrre un «nuovo fiore».⁵

*

Anche il rifiuto esplicitato più volte da Varèse nel ridurre la concezione musicale entro rigidi limiti di una forma prestabilita⁶ va ricondotto a un principio affatto 'rivoluzionario'. Il concetto di uguaglianza fra contenuto e forma rimanda infatti a una concezione della forma musicale che, già nella teoria ottocentesca di Adolf Bernhard Marx, era intesa come rappresentazione del pensiero musicale, ossia come «configurazione esterna del suo contenuto»⁷. Nella successiva morfologia funzionale di Erwin Ratz («funktionelle Formenlehre»)⁸, la forma dell'opera d'arte non è altro che «die sinnliche Erscheinungsweise einer Idee», esattamente come la forma di una pianta non è che l'espressione della sua essenza. «[D]as heißt eben – continua il teorico tedesco –, daß Form und Inhalt identisch

⁴ Di qui l'appellativo coniato da Willi Reich e riferito a Schönberg del «rivoluzionario-conservatore», WILLI REICH, *Arnold Schönberg oder der konservative Revolutionär*, Wien, Molden, 1968, p. 8.

⁵ «My fight for the liberation of sound and for my right to make music with any sound and all sounds has sometimes been construed as a desire to disparage and even to discard the great music of the past. But that is where my roots are. No matter how original, how different a composer may seem, he has only grafted a little bit of himself on the old plant. But this he should be allowed to do without being accused of wanting to kill the plant. He only wants to produce a new flower. It does not matter if at first it seems to some people more like a cactus than a rose». EDGARD VARÈSE, *The Liberation of Sound*, ed. by Chou Wen-chung, «Perspectives of New Music», 5/1, 1966, pp. 11-19: 14-15.

⁶ Ad esempio, in un testo delle conferenze tenute da Varèse alla Princeton University si legge: «I have never tried to fit my conception in any known container. If you take a rigid box of a definitive shape (call it a sonata box) and you want to fill it you must have something that is the same shape and size or that is elastic or soft enough to be made to fit. But if you try to force into it something of a different shape and harder substance even if its volume and size are the same, it will break the box». E. VARÈSE, *Autobiographical Remarks, dedicated to the memory of Ferruccio Busoni. From a Talk Given at Princeton University, September 4, 1959*, in FLECHTNER, *Die Schriften* cit., p. 338-347: 345.

⁷ Nelle pagine iniziali del suo volume Marx scrive: «Form ist die Weise, wie der Inhalt des Werks – die Vorstellung, Empfindung, Idee des Komponisten – äusserlich, Gestalt worden ist, und man hat die Form des Kunstwerks näher und bestimmter als die Äusserung seines Inhalts zu bezeichnen». ADOLF BERNHARD MARX, *Die Lehre von der musikalischen Komposition, praktisch theoretisch*, Bd. II, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1842¹¹, p. 5.

⁸ ERWIN RATZ, *Einführung in die musikalische Formenlehre. Über Formprinzipien in den Inventionen und Fugen J. S. Bachs und ihre Bedeutung für die Kompositionstechnik Beethovens*, Wien, Universal Edition, (1951) 1973³, p. 9.

sind. [...] Die Form ist jedoch die jeweils einmalige Gestaltung musikalischer Gedanken, mag sie nun einem allgemeinen Schema folgen oder auch nicht».⁹ Accanto al principio dialettico fra parti e tutto, anche una siffatta concezione di identità fra contenuto e forma, fondamento dell'estetica idealista, costituisce quindi un altro punto di contatto saldo fra Varèse e la tradizione della teoria della forma tedesca che, negli stessi anni, trova una sintesi nelle teorie di Schönberg e, in seguito, dei suoi allievi. A conclusione della metafora sulla composizione 'per cristallizzazione', contenuta negli *Autobiographical Remarks* dedicati alla memoria di Ferruccio Busoni, Varèse assume una chiara posizione nel dibattito sulla «futile questione sulla differenza fra contenuto e forma»¹⁰:

There is no difference. Form and content are one. Take away form there is no content, and if there is no content there is only a rearrangement of musical patterns but no form.¹¹

*

Infine il concetto di una forma musicale come *organizzazione di elementi* che interagiscono fra loro costituisce un principio di quella stessa concezione formale, che si basa sull'idea di una relazione dialettica che unisce le parti fra loro e con il tutto, a dar vita a una forma intesa come unità della molteplicità. In questa prospettiva, solo per fare un esempio, i conglomerati di suoni contrastanti (*sound masses*) che caratterizzano la sintassi varesiana non possono essere ridotti ad argomenti a favore di procedimenti di montaggio e di collage, come spesso accade, ma vanno considerati ancora una volta all'interno di quella goethiana «armonia del tutto organico»,

che consiste di parti identiche che si trasformano per gradi molto sottili di differenziazione. Affini nella loro natura più profonda, per forma, destinazione e azione, esse appaiono estremamente diversificate, talvolta al punto di essere contrapposte le uni alle altre.¹²

I concetti di una musica come «living matter»¹³, prodotta da un artista inteso come un «organizer of disparate elements» sono ugualmente comunemente interpretati come dimostrazione dell'attitudine ultra-modernista del compositore. Raramente si è cercato di andare al di là dei toni provocatori con cui Varèse affermava le proprie convinzioni artistiche, ricercando invece nella loro derivazione il significato più profondo, in combinazione con quello espresso dalla musica stessa. Lungi dall'essere tracce di un atteggiamento a-storico, i riferimenti del compositore all'ideale di una musica intesa

⁹ E. RATZ, *Analyse und Hermeneutik in ihrer Bedeutung für die Interpretation Beethovens*, «Österreichische Musikzeitschrift», 25/12 (Dezember 1970), pp. 756-766: 756. Vedi anche E. RATZ, *Gesammelte Aufsätze*, hrsg. von F. C. Heller, Wien, Universal Edition, 1975, p. 53.

¹⁰ E. VARÈSE, *Autobiographical Remarks*, cit., p. 346 e E. Varèse in DAVID EWEN, *American Composers Today*, cit., p. 250. Ratz lo definisce come «der Konflikt zwischen Formalästhetik und Inhaltsästhetik», in *Idem*.

¹¹ E. VARÈSE, *Autobiographical Remarks* cit., p. 346.

¹² «Denn eben dadurch wird die Harmonie des organischen Ganzen möglich, daß es aus identischen Teilen besteht, die sich in sehr zarten Abweichungen modifizieren. In ihrem Innersten verwandt, scheinen sie sich in Gestalt, Bestimmung und Wirkung aufs weiteste zu entfernen, ja sich einander entgegensetzen, und so wird es der Natur möglich, die verschiedensten und doch nahe verwandten Systeme, durch Modifikation ähnlicher Organe, zu erschaffen und ineinander zu verschlingen». JOHANN WOLFGANG GOETHE, *Vorträge über die drei ersten Kapitel des Entwurfs einer Allgemeinen Einleitung in die vergleichende Anatomie, ausgehend von der Osteologie*, in *Schriften Zur Morphologie II*, hrsg. von W. Malsch, Stuttgart, Cotta, 1968, p. 249.

¹³ E. VARÈSE, *The Liberation of Sound* cit., p. 18.

come organismo altamente organizzato costituiscono invece segnali eloquenti di appartenenza a quella «composita tradizione»¹⁴ fondata sulla teoria della forma musicale che, a partire dall'eredità di Marx, trovò un fertile impulso nella teoria della Seconda Scuola viennese. Si pensi a quanto scrive Schönberg nella prima pagina dei suoi *Fundamentals*: «form means that a piece is organized; i.e. that it consists of elements functioning like those of a living organism»¹⁵. In queste e in altre affermazioni dei due compositori vanno ricercate le tracce di una stessa 'fonte' da cui essi citano. L'analogia, qui solo accennata, verrà elaborata nel corso della presente trattazione capovolgendo la prospettiva 'frammentaria' assunta dalla stragrande maggioranza della letteratura varesiana. L'analisi comparativa fra *Amériques* e il quarto dei Cinque pezzi per orchestra op. 16 di Schönberg, preceduta da una teorizzazione delle strategie armoniche atonali utilizzate dai due compositori e seguita dall'analisi della forma nelle due opere, contenute nella parte centrale (II) del lavoro, rappresentano un primo momento di sintesi delle premesse esposte in queste pagine.

*

Nel passaggio fra le prime sette battute e l'ottava di *Amériques*, l'autore realizza il primo 'conflitto' immanente alla composizione, fra ciò che è prima *presentato* e poi *concluso*. Nonostante l'effetto sonoro di contrasto fra ciò che *precede* e ciò che *segue*, il grado di coesione strutturale che lega i rispettivi materiali musicali e la concezione costruttivista che ne emerge costituiscono il punto di partenza di un'analisi formale profonda. Questa rivelerà infine il valore funzionale di quel conflitto, trasformandolo nel principale elemento di collegamento e dunque fondamentale sostituto delle funzioni logiche proprie della armonia tonale completamente superata, in funzione di un concetto di *processualità temporale direzionata* di contro preservato.

Tali principi guideranno l'analisi del processo di «invenzione»¹⁶ attuato dal compositore in quella che si dimostrerà essere la *prima frase del pezzo*, soffermandosi primariamente sulla struttura relazionale stabilita fra le figure delle prime otto misure della partitura, dapprima dal punto di vista armonico e poi estesa a tutti gli altri parametri musicali.

¹⁴ GIANMARIO BORIO, *La concezione dialettica della forma musicale da Adolf Bernhard Marx a Erwin Ratz. Abbozzo di un decorso storico*, in *Pensieri per un maestro. Studi in onore di Pierluigi Petrobelli*, a cura di S. La Via e R. Parker, Torino, EDT, 2002, pp. 361-386: 363.

¹⁵ ARNOLD SCHOENBERG, *Fundamentals of Musical Composition*, a cura di G. Strang e L. Stein, London, Faber and Faber, 1967, p. 1.

¹⁶ E. VARESE: «I admit that the point of departure may often be an image or an idea; but this objective scheme is, after all, only a pretext. It gradually disappears, absorbed and eliminated as the work takes form. The thing that really animates the piece is invention». WINTHROP P. TRYON, *Edgar Varèse's New Orchestral Work, 'Amériques'*, «The Christian Science Monitor», 7 July 1923, p. 16, in FLECHTNER, *Die Schriften* cit., pp. 54-59: 58.

Fig. 1, bb. 1-7. *Amériques* (1922)¹⁷

La figura del flauto in Sol, scelta come ‘motto’ ad apertura della composizione, consiste in un elemento motivico melodico, di natura diatonica, che scandisce, tramite le sue ripetizioni ritmicamente variate, il profilo strutturale e formale delle prime sette battute. Ad essa si affiancano, con entrate sequenziate nella seconda e poi nella terza misura, dapprima una *texture* di terze minori ostinate e di carattere percussivo dell’arpa e quindi un frammento di scala cromatica ascendente del fagotto, tre volte ripetuto variato solo nella lunghezza dell’ultima nota tenuta, che concorrono insieme all’effetto di movimento inerziale della linea melodica principale.¹⁸

Uno dei caratteri peculiari di quest’idea di base risiede nel confronto fra una gamma diatonica e una gamma cromatica. Se la melodia iniziale del flauto e le successive ripetizioni quasi letterali si basano sulla struttura chiusa del circolo delle quinte e tendono a reiterarsi fino a estinguersi, il gesto iniziale del fagotto, di natura interrogativa e dalla struttura cromatica ‘aperta’, sarà sottoposto a continui nuovi ‘sviluppi’, sia in senso orizzontale che verticale, già a partire dall’ottava misura. A dispetto delle somiglianze da elemento subordinato, privo di individualità motivica, suonato in *piano*, il gesto cromatico veloce esposto qui dal fagotto assumerà nel corso del pezzo un ruolo strutturale preponderante, in quanto nucleo di base di nuovi temi musicali. È proprio in base a tale consapevolezza che il suo aspetto astratto e l’apparente funzione di arricchimento timbrico della figura acquistano vieppiù chiarezza e rilevanza, facendo di essa, fin dalla sua prima apparizione, un ‘controsoggetto’ antagonista rispetto al tema diatonico, di andamento misurato e di natura melodica del flauto. Un lato della concezione drammaturgica dell’opera si rivela, dunque, proprio nella modalità con cui Varèse concepisce e rielabora il concetto di entità tematiche che svelano lentamente e progressivamente la loro natura. Nel caso di *Amériques* i due gruppi tematici fondamentali sono sottoposti a uno sviluppo di

¹⁷ Performance Edition Prepared from the Original Manuscript by Chou Wen-chung (1997), Milano, Ricordi, 2001. Ove non diversamente indicato ci si riferisce a questa come edizione di riferimento per gli esempi musicali che seguono.

¹⁸ Sulla struttura di base della melodia del flauto cfr. gli studi monografici di DIETER A. NANTZ, *Edgard Varèse. Die Orchesterwerke* Berlin, Lukas, 2003, p. 128-129, e di KLAUS ANGERMANN, *Work in Process. Vareses Amériques*, München, Musikprint, 1996, pp. 71-74. Più in generale sulle prime sette misure si vedano anche MALCOLM McDONALD, *Varèse: Astronomer in Sound*, London, Kahn & Averill, 2003, pp. 112-113; ALBRECHT VON MASSOW, *Musikalisches Subjekt. Idee und Erscheinung in der Moderne*, Freiburg i. Br., Rombach, 2001, pp. 349-351; e ancora JONATHAN BERNARD, *The Music of Edgard Varèse*, New Haven, Yale University Press, 1987, pp. 137-138.

tipo chiastico nel corso di tutta l'opera, in modo tale che a una progressiva estinzione del motivo del flauto corrisponda una altrettanto lenta affermazione di motivi derivati dal gesto del fagotto. L'iniziale indipendenza ritmica che quest'ultimo mostra nei confronti sia dalla pulsazione regolare dell'arpa sia dal ritmo di reiterazione del flauto, e la tendenza a dilatarsi fra la prima e la terza ripetizione nelle prime sette battute – a fronte di una contrazione del profilo ritmico della figura del flauto – costituiscono quindi presagio di sviluppi futuri già insiti nella natura delle due entità. Sviluppi che, a un'analisi più approfondita, vanno intesi come superamento del sistema di altezze chiuso su cui si fonda il motivo iniziale e come espansione e scoperta delle potenzialità del suo metodo fondante (diatonico) sottolineate, d'altra parte, fin dal primo intervallo di settima maggiore Si-Do del flauto che apre la composizione. Le molteplici trasformazioni del gesto del fagotto, che simbolicamente sorge da quel primo intervallo, fanno di esso un elemento 'in crescita' che sfocerà, in ultimo, nell'esplosione degli accordi 'in tutti' con cui si conclude l'opera. Nell'ultima misura è ribadita quindi una totalità cromatica ampliata a coprire un registro di più di sei ottave e che, suonata in *fortissimo*, conduce alla saturazione completa dello spazio sonoro acustico e percettivo. Nello spazio compreso tra questi due estremi – la parte iniziale, costituita da sei gradi diatonici ordinati in un'ottava, e il 'tutti' finale – Varèse ricerca nuove possibilità combinatorie che gli permettano di agire in un ambito liberato dalle regole della funzionalità tonale e ciononostante fondato su saldi principi costruttivi e sintattici. Molti di essi possono essere riscontrati nelle strutture contenute già in queste prime otto battute, come si vedrà, tra cui una tendenza alla 'centricità' di alcuni intervalli (soprattutto il tritono), una continua dialettica fra simmetrie e asimmetrie, fra totalità complementare o difettiva rispetto allo spettro cromatico, lo sfruttamento del procedimento di inversione, permutazione e rotazione degli intervalli e la creazione di un orizzonte di attesa uditivo puntualmente disatteso e rovesciato.

PROPRIETÀ STRUTTURALI E PROCEDIMENTI COSTRUTTIVI

L'incisività e la pregnanza della *Grundgestalt* del flauto (Fig. 2a) può essere ricondotta a una rosa di caratteristiche e proprietà che conferiscono unicità e riconoscibilità non soltanto all'oggetto nel suo complesso ma anche alle significative ramificazioni di alcune sue cellule strutturali. Cellule che andranno a costituire il nucleo centrale di numerose figure che occorreranno successivamente nel corso della composizione. Dal punto di vista morfologico, il modulo melodico del flauto si compone di tre parti: la prima e l'ultima nota lunga – Si e Mi – costituiscono rispettivamente la testa e la coda del disegno e rappresentano l'unica componente che sarà sottoposta a minime variazioni di natura ritmica nel corso delle prime sette battute dell'opera; al contrario il corpo centrale – da Do a La –, ritmicamente più articolato, resta immutato nelle ripetizioni iniziali.



Fig. 2a

Dal punto di vista intervallare e di condotta della voce, colpisce immediatamente la presenza di una successione di sole due tipologie di intervalli principali, la quarta e la seconda, e dei rispettivi rivolti (quinta e settima), disposti in modo da creare un'alternanza continua fra i moti discendente e ascendente (Fig. 2b).

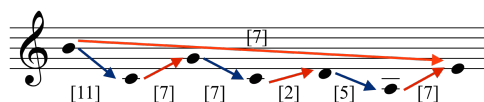


Fig. 2b

Si è già detto che la successione delle altezze del flauto è basata sul circolo delle quinte; in questo caso le altezze riempiono il frammento di circolo che va da Do a Si e che si apre idealmente nelle due opposte direzioni, da un lato verso il Fa e dall'altro verso il Fa#, presagendo un progredire verso gli sviluppi cromatici che saranno condotti nel corso del pezzo (Fig. 3a e b).



Fig. 3a

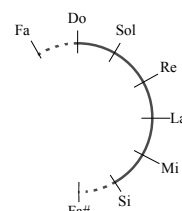


Fig. 3b

La collezione delle altezze può essere anche visualizzata sotto forma di due insiemi di tre gradi diatonici successivi (Do-Re-Mi e Sol-La-Si), dei quali il secondo insieme si trova a distanza di una quinta giusta superiore rispetto al primo, fra loro specularmente simmetrici rispetto a un Fa monesin inesperto, che ne costituirebbe il perno simmetrico (Fig. 4a). Allo stesso modo si può considerare come centro della simmetria l'intervallo di seconda minore Fa-Fa#, formato dalle note che completerebbero i due moduli in senso rispettivamente ascendente e discendente fino all'estensione di tritono (Fig. 4b). La quinta diminuita/quarta aumentata, come detto, costituisce uno degli intervalli fondamentali del pezzo, e non è un caso che, completamente assente dalla serie melodica del flauto, il tritono appaia in coincidenza con la prima e seconda entrata della figura del fagotto. Il gesto cromatico, infatti, prende avvio con la nota Fa, che entra in coincidenza del Si tenuto del flauto e fa ascoltare il primo tritono delle prime sette misure (Fig. 4c).¹⁹



Fig. 4a

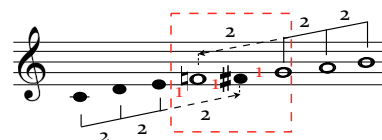


Fig. 4b

¹⁹ Un secondo tritono è prodotto dal Lab tenuto del fagotto con il Re del flauto.

LE PRIME SETTE BATTUTE



Fig. 4c Flauto e Fagotto, battute 3 e 4

L'assenza del tritono fra le altezze del flauto dissolve in un certo senso la percezione tonale dell'intero frammento e, al contempo, rivela fin da ora un principio funzionale utilizzato estensivamente in *Amériques*. Esso riguarda il ruolo preminente assegnato a particolari note o intervalli presenti o assenti del totale cromatico, che contribuiscono a stringere relazioni di mutua complementarità fra diverse *figure*, palesando rapporti strutturali apparentemente assenti che le uniscono. L'asse di tritono acquista spesso, in questo senso, la funzione di 'pivot strutturale'²⁰, come si può osservare già dalla scelta delle sei altezze della linea melodica del flauto. L'aver costruito la linea melodica sulla base di un ciclo di sei note organizzate per quinte successive ordinate comporta l'assenza completa di rapporti di tritono, ovvero delle note «antipodi»²¹ rispetto alle sei scelte.

Note presenti:	Si	Do	Sol	Re	La	Mi
Relazione di tritono:	↓	↓	↓	↓	↓	↓
Note assenti:	Fa	Fa#	Do#	Lab	Re#	La#

Da un lato questa costellazione ha una propria stabilità, in quanto, sfruttando la relazione simmetrica, si possono considerare le sei note inesprese del totale cromatico come altezze disponibili da utilizzare per costruire altre strutture relazionate con la prima perché sottese allo stesso asse di tritono delle sei espresse. D'altro canto Varèse crea una situazione di incompletezza, che produce una tensione che spinge verso una risoluzione, mirata verso il completamento dell'insieme. Tale principio funzionale permette di generare soluzioni musicali sempre nuove e contrastanti, che al contempo, da un punto di vista strutturale sono tanto necessarie quanto prevedibili, perché complementari alle prime. Sono proprio i rapporti di complementarità, infatti, a far sì che tali nuove strutture, nella spinta al completamento della totalità comune, realizzino catene di eventi legati da un rapporto di 'necessità' reciproca. Nella maggioranza dei casi, tuttavia, il momento in cui tale condizione auspicata è soddisfatta viene continuamente procrastinato: all'apparizione di una struttura contenente la nota assente dall'insieme precedente corrisponderà infatti la mancanza di un'altra altezza che impedisce il completamento del nuovo insieme, in una continua tensione verso una stabilità totale raggiunta solo in momenti di forti cesure – come nel caso dell'ottava battuta o, emblematicamente, dell'accordo conclusivo. Questo secondo aspetto può essere meglio intuito se si pensa al succitato ruolo di 'centricità' che acquistano spesso gli assi di

²⁰ Cfr. ERNŐ LENDVAI, *Béla Bartók. A Analysis of His Music*, London, Kahn & Averill, 1971.

²¹ I termini «polo» e «antipode» sono utilizzati da Lendvai per spiegare il rapporto di parentela che unisce tonica e tritono. Cfr. E. LENDVAI, *Béla Bartók cit.*, e dello stesso autore anche *Introduction aux formes et harmonies bartókiennes*, in *Bartók, sa vie et son œuvre*, éd. par B. Szabolcsi, Budapest, Corvina, 1956, pp. 88-137. David Cooper utilizza i due termini analoghi di «pole» e «counterpole» nel suo studio su Bartók, DAVID COOPER, *Bartók: Concerto for Orchestra*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, pp. 29-30.

tritono, utilizzati come chiavi di volta intorno alle quali si dispongono le altezze di altre figure e come perno di passaggio da uno all'altro *blocco sonoro*.

Anziché visualizzare le altezze in relazione al circolo delle quinte, come nell'esempio precedente, si assuma ora come base il circolo cromatico – vale a dire l'altro ordinamento ciclico, parallelo a quello delle quinte, che permette di ottenere un totale cromatico con l'uso di un solo intervallo. Si noterà allora come ogni altezza che compone la linea del flauto corrisponda a uno dei due poli di tutti i possibili assi di tritono del totale cromatico, che viene in questo modo 'potenzialmente' completato. L'aspetto interessante consiste nel fatto che tutte le note, quindi, vanno a disporsi simmetricamente intorno a un solo asse, che cade esattamente tra le due altezze iniziali del flauto Si-Do, l'asse 'presente', e tra il Fa-Fa#, l'asse 'muto' (Fig. 5).

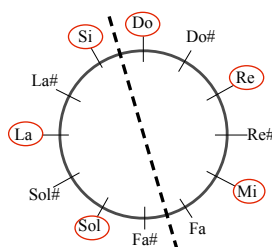


Fig. 5

Il valore 'centrico' di questo asse non è limitato alle altezze del motivo del flauto, ma diviene un centro gravitazionale anche per gli altri due disegni che compongono queste prime sette battute e che tenderanno a completare le note mancanti. Questa disposizione delle relazioni intervallari del totale cromatico intorno agli assi di tritono appare infatti di particolare interesse nel momento in cui si mettano in relazione al flauto dapprima l'ostinato dell'arpa e poi il frammento di scala cromatica del fagotto.



Fig. 6, b. 1

Rispetto al circolo cromatico suesposto, si osserva innanzitutto come le due altezze dell'arpa – Reb e Sib (Fig. 6) – seppur mancanti nel flauto, si posizionino simmetricamente intorno al suo asse di simmetria che cade tra il Si e il Do e tra il Fa e il Fa# (Fig. 7a).²²

Qualcosa di diverso accade per la figura del fagotto. Benché essa si ponga inizialmente, con le prime due note Fa-Fa#, intorno allo stesso asse centrale e sebbene esse coincidano esattamente con i rispettivi poli tritonici delle prime due note del flauto (Si-Do), la prosecuzione cromatica della figura con le note Sol e Sol# erompe con un 'colpo di coda' dalla simmetria, anticipando il ruolo preminente del gesto cromatico che, pur aderendo in parte all'insieme, al contempo ne oltrepassa i contorni, sollecitando la ricerca di un nuovo e più stabile equilibrio (Fig. 7b).

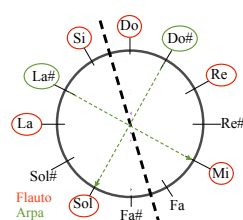


Fig. 7a

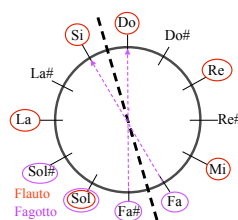


Fig. 7b

Una simile condizione di leggera alterazione di un equilibrio, tendente a una stabilità 'evitata', si riscontra anche nell'insieme complessivo delle altezze, formato da tre sottoinsiemi fra loro quasi del tutto complementari rispetto al totale cromatico, a eccezione di due note che rendono l'insieme da un lato eccedente (per il raddoppio del Sol, altezza comune tra flauto e fagotto) e dall'altro difettivo (per l'assenza del Re#) (Fig. 7c).

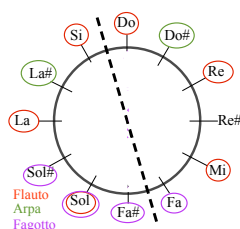


Fig. 7c

²² Non si prende in considerazione il suono eseguito dalla mano destra e indicato con «tympanic sounds», che è da considerarsi come mero simbolo grafico non riferito a un'altezza specifica. L'indicazione posta a margine della partitura, p. 1: «Tympanic sound – The right hand strikes the most sonorous part of the sounding board with the tip of the 3rd finger. The left hand plays normally» è tratta letteralmente da CARLOS SALZEDO, *Modern Study of the Harp. General survey of the instrument, with five poetical studies for the harp alone*, New York, G. Schirmer, 1921, p. 17. Varèse sceglie anche una modalità di notazione simile a quella proposta da Salzedo, con il simbolo (T) sopra a una nota con la testa posta sotto al pentagramma in corrispondenza della nota Re; tuttavia in Salzedo la testa della nota più grande delle normali e la sua posizione ben distaccata dal pentagramma non lasciano dubbi sull'indipendenza del suono effettivo dall'altezza Re. Nonostante in Varèse la notazione scelta fin dalla prima edizione Curwen modifichi il segno grafico, assimilandolo all'altezza Re, non si deve considerare questa come altezza reale.

SIMMETRIE E ASIMMETRIE

Un'ulteriore proprietà della linea melodica del flauto svela un secondo principio essenziale usato da Varèse nell'organizzazione delle altezze. La tendenza nella costruzione di entità complesse, quasi sempre scindibili in nuclei strutturali primari che vengono (ri)combinati (permutati, ruotati, proiettati, completati), è legata a un pensiero costruttivo basato sulle proprietà simmetriche della collezione cromatica e ciclica delle altezze. In questo passaggio, come in numerosi successivi, si possono rintracciare due *elementi perno* che permettono di stabilire due equilibri, uno simmetrico e uno lievemente asimmetrico.

Si può pensare innanzitutto a questa collezione melodica come a un insieme omogeneo contenente la serie delle note da Do a Mi, ordinate in base ai gradi successivi del circolo delle quinte ascendenti ma privo della nota iniziale Si, anticipata in apertura del disegno. Si viene a formare così una prima simmetria non completa centrata intorno al perno Re (Fig. 8a). Quest'altezza, spartiacque anche nel senso orizzontale fra le metà strutturali della linea melodica, rappresenta un forte centro gravitazionale fra i due movimenti interni al disegno (Fig. 8b), uno discendente di quarta giusta (Sol-Re-La) e l'altro ascendente di seconda maggiore (Do-Re-Mi), sovrapposti chiasticamente in modo da formare una simmetria speculare di terze minori e seconde maggiori (Fig. 8c). Nell'ultima immagine si evidenzia la proprietà 'inversionale' che lega le strutture tricordali unite dalla nota pivot Re (Fig. 8d).

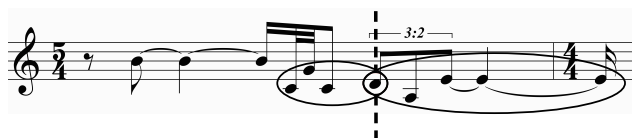


Fig. 8a

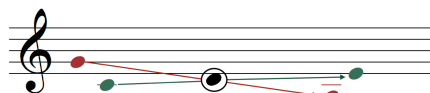


Fig. 8b

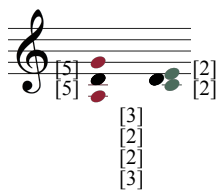


Fig. 8c

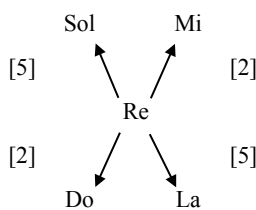


Fig. 8d

Il ruolo del Re come centro fra due direttrici di tensione verticali e orizzontali è accentuato dal fatto che, in rapporto alla struttura metrico-accentuativa, esso assume la posizione preminente di unica altezza posta sul tempo forte della battuta (Fig. 8a).²³

Lasciando ancora esclusa la nota Si dal complesso delle altezze, si vede inoltre come la struttura completi la scala pentatonica di Do, con i suoi gradi disposti simmetricamente intorno al Re (La – Do – Re – Mi – Sol), con il «pycnon» corrispondente alle due note adiacenti al Re, Do-Mi.²⁴ In questo senso la nota Si sarebbe dunque da un lato un elemento sottoposto a una forza che tende verso la consonanza (che tenderebbe a includerlo nel circolo delle quinte) e dall'altro un elemento che, anticipando l'entrata del Do, avanza un primo passo verso il percorso cromatico sostituendo alla relazione di quinta un salto di settima maggiore.

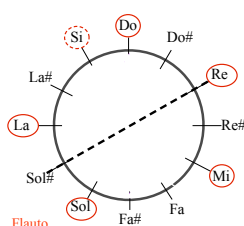


Fig. 9

Inoltre, mentre nelle prime sette battute il Si è identificato univocamente come nota di inizio delle (sette) ripetizioni del motivo del flauto, nel resto del pezzo esso acquista un valore ambiguo di altezza iniziale e conclusiva del disegno. A partire dalla nona battuta, infatti, il tema del flauto riappare regolarmente sempre sotto forma di occorrenza singola, conclusa da una pausa alla quale segue, però, una ripetizione della nota Si (Fig. 10 a-d).²⁵



Fig. 10a (B. 9-11)



Fig. 10b (B. 19-21)

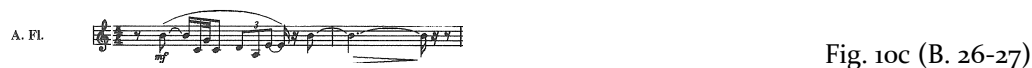


Fig. 10c (B. 26-27)

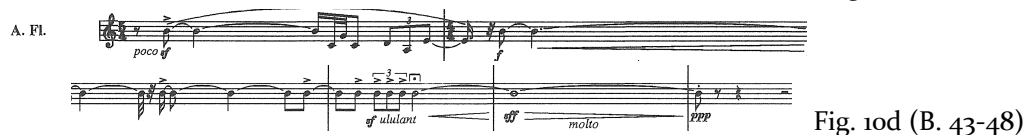


Fig. 10d (B. 43-48)

²³ Tale priorità è assente nella seconda versione della partitura, ove la linea melodica, anziché iniziare con una pausa di croma, prende avvio direttamente dal Si, che cade in corrispondenza del tempo forte.

²⁴ Con il termine 'pycnon' si indica la successione di tre note separate da due intervalli di un tono in una scala pentatonica. Unica successione intervallare di questo tipo nella scala pentatonica, essa rappresenta un punto di riferimento del modo e a partire da questa viene fatta iniziare la numerazione dei gradi della gamma. Cfr. CONSTANTIN BRĂILOIU, *Problèmes d'ethnomusicologie*. Textes réunis et préfacés par G. Rouget, Genève, Minkoff, 1973, cfr. in particolare gli articoli «Sur une mélodie russe», pp. 329-391; «Un problème de tonalité (la métaborie pentatonique)», pp. 409-421; e «Pentatonismes chez Debussy», pp. 425-466.

²⁵ In merito alle ripetizioni del tema del flauto e al materiale fra le ripetizioni cfr. l.2.b. Per la struttura formale dell'intera prima micro-sezione espositiva cfr. cap. II.3.b.

L'entrata della nota Si 'aggiunta' al tema produce l'aspettativa di una ripresa del motivo completo, che viene tuttavia regolarmente disattesa. Il prolungamento del Si, nella forma tenuta o ribattuta, potenzia ulteriormente l'effetto di tensione, attribuendo al disegno un carattere di apertura contrastante con la sua natura ciclica. Questo aspetto di instabilità conclusiva, messa in evidenza dalla peculiare morfologia ora osservata, ha in realtà una motivazione più intrinseca al motivo stesso, di natura armonica.

Si prenda in considerazione l'ambito di estensione complessivo del disegno, racchiuso entro le altezze cornice La_2 e Si_3 , e si osservi la posizione preminente che acquista la nota Mi, baricentro simmetrico equidistante all'interno della nona maggiore creata dalle due note estreme, con le quali è in relazione di quinta giusta.



Fig. 11a



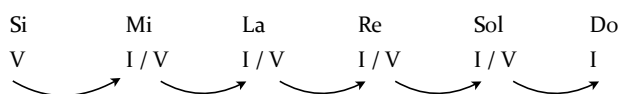
Fig. 11b

Questa struttura rivela un elemento peculiare della struttura di quinte soggiacente alla melodia, ordinata non in senso discendente, come avviene nella teoria armonica classica (come successione di cadenze V-I, figura 11c, a sinistra), ma in senso ascendente rispetto al circolo (figura di destra). In questo modo si crea un circolo conforme alla progressione nel modo minore secondo la teoria dualista descritta da Riemann²⁶ e assunta da d'Indy nel suo *Cours de composition* (Fig. 11c).²⁷



Fig. 11c

Risoluzione mediante quinta discendente (maggiore nel dualismo secondo Riemann / d'Indy):



Risoluzione mediante quinta ascendente (minore nel dualismo secondo Riemann / d'Indy):

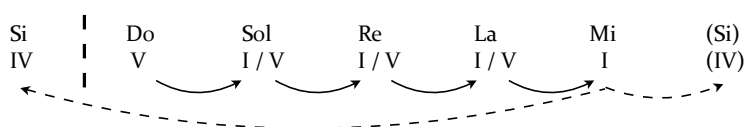


Fig. 11c

²⁶ HUGO RIEMANN, *Katechismus der Harmonie- und Modulationslehre*, Leipzig, Hesse, 1890. Edizione rivista e ripubblicata in *Handbuch der Harmonie- und Modulationslehre*, Leipzig, Hesse, 1918^{VI}, p. 16-18.

²⁷ VINCENT D'INDY, *Cours de composition musicale*, I livre, Paris, Durand, 1912, p. 110.

Secondo la teoria di Riemann, il Re costituisce infatti il centro della serie simmetrica di sei quinte che produce l'insieme delle sette note fondamentali, Fa-Do-Sol-Re-La-Mi-Si. A sinistra e a destra dell'asse Re si formano, rispettivamente, le strutture del modo maggiore (risonanza superiore), e quelle del modo minore (risonanza inferiore).²⁸ Il punto di partenza ricopre la funzione di tonica, mentre le quinte rispettivamente inferiore e superiore assumono le funzioni di sottodominante e di dominante. Significativo appare il fatto che d'Indy assuma la struttura riemanniana di natura 'funzionale', ove la sottodominante è considerata come la quinta inferiore alla tonica (Fa/SD – Do/T – Sol/D), e non il sistema (tutt'oggi in uso) francese di natura scalare, che considera la sottodominante come il grado inferiore della dominante (Do/T – Fa/SD – Sol/D). «En mode *mineur* – spiega il compositore francese – [...] l'accorde *origine* remplit aussi la fonction de *tonique*; mais comme il a pour *prime* sa note *aigue*, c'est l'accord de *quinte inférieure* qui joue le rôle de *dominante* et l'accord de la *quinte supérieure* qui fait fonction de *sous-dominante*. Le tableau suivant permet de se rendre compte de la parfaite symétrie des *trois fonctions tonales* de l'Accord dans chacun des deux modes»²⁹.

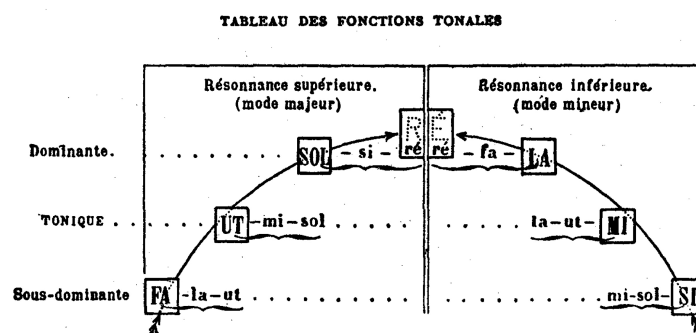


Fig. 11d: «Tableau des fonctions tonales»
d'Indy, *Cours de composition musicale*, p. 110

Ancora più rilevante appare il fatto che la melodia del flauto che costituisce il primo tema di *Amériques* sia costruita esattamente sul modello di strutturazione delle altezze di modo *mineur* in base al sistema descritto da d'Indy. Se si considera infatti la struttura melodica limitata alla successione che da Si arriva a Mi (come avviene nelle ripetizioni del motivo successive alla sezione espositiva), il salto di quinta La-Mi, che conclude il vero e proprio tema, assumerebbe una funzione cadenzale di Dominante-Tonica, mentre tutta la prima parte del motivo avrebbe un ruolo di preparazione alla risoluzione sulla cadenza V-I. L'incipit formato dal segmento Si-Re rappresenta allora un procedimento di

²⁸ La stessa strutturazione si trova già in Camille Durutte, ove la «Échelle des quintes» è ugualmente rappresentata con le altezze disposte simmetricamente intorno al Re, che si dirigono verso un «Pôle négatif» (che corrisponde alla porzione del «mode majeur» in d'Indy), e un «Pôle positif» («mode mineur»). Durutte scrive significativamente: «Toutefois, nous comprenions que, tout en considérant la *quinte* comme l'élément principal du système harmonique, cet élément, à lui seul, ne pouvait suffire pour formuler la *loi génératrice des accords*; nous comprenions qu'il fallait découvrir une *dualité* dans cette *unité*, en d'autres termes, qu'il fallait découvrir les *pôles opposés* de la *quinte*». CAMILLE DURUTTE, *Esthétique musicale. Technique, ou lois générales du système harmonique*, Paris, Mallet-Bachelier, 1855, p. XXI.

²⁹ VINCENT D'INDY, *Cours de composition musicale* cit., p. 110.

Auskomponierung o di *prolongation* della funzione della sottodominante Si, con un rafforzamento della tensione creato dall'intervallo disomogeneo di settima maggiore Si-Do. Il Si successivo al Mi, inoltre, interpretato dal punto di vista morfologico come elemento di creazione di un'attesa non soddisfatta e di apertura del motivo che resta 'in sospeso', assume anche armonicamente una funzione di grado tensivo. Facendo seguire il Si alla convergenza conclusiva sulla tonica La-Mi, Varèse delocalizza la forza centripeta diretta verso la tonica aggiungendo ad essa il grado di sottodominante iniziale. Non diversamente da quanto prevede d'Indy, quando spiega: «Si l'enchaînement procède de la fonction de *tonique* à l'une des deux autres, il y a *divergence*; le sens de la phrase est incomplet, la *cadence* est dite *suspensive*»³⁰.

Qualche pagina prima, dopo aver mostrato una rappresentazione del circolo delle quinte, d'Indy specificava come il «genio creatore del musicista»

vient rompre et rétablir tour à tour cet équilibre instable, au moyen de tous les artifices que lui suggèrent sa science et son inspiration. Mais, quelque compliqué que puisse paraître le procédé employé pour la rupture ou le rétablissement de cet équilibre, le mouvement qui en résulte ne peut être qu'une *oscillation* d'un côté ou de l'autre: vers les *quintes aiguës* ou vers les *quintes graves*, comme on s'en rendra compte par l'étude de la Tonalité et de la Modulation.³¹

Da un lato Varèse, tramite una siffatta strutturazione del motivo del flauto, dimostra una perfetta applicazione proprio di questo principio di «rottura» e «ristabilimento» di un equilibrio che il maestro francese considerava un carattere distintivo del comporre – e che costituisce un fondamento poetico cardine nel pensiero varesiano. Dall'altro egli costruisce il primo tema del pezzo ricorrendo alla struttura più 'tradizionale' possibile, basata sull'oscillazione cadenzale intorno al circolo delle quinte, preparando il terreno per l'arrivo del 'colpo di scena' dell'ottava battuta. In conclusione delle sette ripetizioni ostinate del motivo diatonico flauto, Varèse inserisce l'emblema della rottura del sistema tonale, ricorrendo a una citazione esplicita delle figure 'iper-cromatiche' tratte dalle prime battute del quarto dei *Fünf Orchesterstücke* op. 16 di Arnold Schönberg, intitolato per l'appunto *Peripetie*. Il rapporto fra i due gruppi tematici contenuti nella prima frase del pezzo rappresenta il vero e proprio 'germe' dell'organismo *Amériques*, «eternal symbol of discovery [...], new worlds on earth, in the stars, and in the minds of men»³².

INTERAZIONE FRA LE GESTALTEN

Una riflessione sull'idea di base di *Amériques* non può prescindere dall'analisi delle relazioni intessute dal motivo del flauto con le altre due figure esposte nelle prime sette misure della partitura. La morfologia dei tre 'personaggi' iniziali sembra definirne fin da subito i rispettivi ruoli: a una linea melodica diatonica principale, che procede per salti di quinta e di seconda (e loro rivolti), si sovrappongono dapprima una *texture* di accompagnamento ostinato su intervalli di terza minore di carattere percussivo dell'arpa

³⁰ V. D'INDY, *Cours de composition musicale* cit., p. 110.

³¹ *Ibidem*, p. 106

³² Dall'epigrafe apposta al manoscritto autografo della prima versione della partitura, conservato presso la PSS di Basilea.

e poi un frammento di scala cromatica ascendente veloce del fagotto, prolungato sull'ultima nota (cfr. fig. 1). Si è già parlato dei rapporti intervallari di complementarità che si instaurano tra le figure e che fanno di esse un corpo unico e assegnano loro, in particolare al gesto del fagotto, una funzione precipua di espansione e moltiplicazione delle possibilità cromatiche entro cui ricercare nuovi principi di associazione armonica che troveranno conferma nelle strutture accordali della ottava battuta. La tendenza 'complementare' verso il riempimento dello spazio sonoro, verso cui tende l'intera composizione, e la contemporanea delineazione dei volumi sonori delle tre 'masse' di suono si mostrano già, in piccolo, nell'interazione dei campi sonori delle tre figure in apertura del pezzo. Se i gradi diatonici del flauto delimitano l'intelaiatura strutturale di riferimento dell'insieme, definendone sia gli estremi (i già citati La_2 - Si_3) sia l'asse bisettrice Mi_3 , le note dell'arpa e del fagotto vanno a inserirsi nelle due zone di diradamento rimanenti. Le prime si dispongono nella metà inferiore rispetto al Mi_3 , tramite l'aggiunta delle altezze Sib_4 e Reb_3 , e le seconde riempiono cromaticamente parte del segmento superiore, con il tetracordo cromatico Fa_3 - $Fa\#_3$ - Sol_3 - Lab_3 .

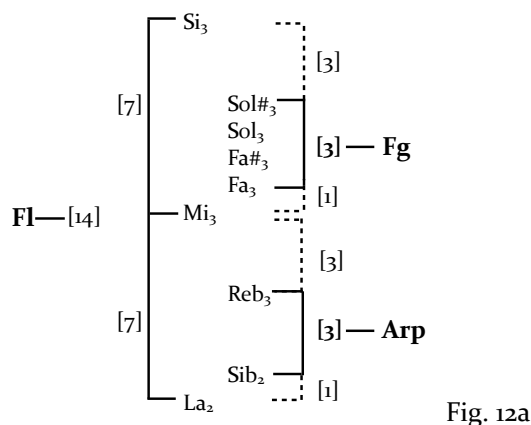


Fig. 12a

Varèse delinea i volumi delle due masse sonore, affidate all'arpa e al fagotto, limitandoli entrambi all'estensione di terza minore, e al contempo li differenzia funzionalmente affidando a ciascuno un ruolo peculiare: l'arpa, dal profilo morfologico peculiare di accompagnamento, segnala ostinatamente gli estremi della struttura basilare di terza minore, mentre il fagotto, che 'risponde' come controsoggetto al tema diatonico, riempie la struttura basilare del tema (minore) con i quattro gradi cromatici.³³ La disposizione dei due elementi di riempimento all'interno della cornice del flauto conferma il ruolo della sovrastruttura di terza minore come bisezione del tritono, e del tritono come elemento di 'rottura' dell'equilibrio diatonico. Il compositore dispone le due terze minori simmetricamente rispetto alle tre note che costituiscono il 'piano' di

³³ Analogamente Perle, nella sua analisi di *Density 21.5*, fa notare il ruolo fondamentale del tritono come «boundary interval» e la funzione di «pivotal note, dividing the tritone into two minor thirds», funzionalmente differenziate mediante due diverse tipologie di 'riempimento' (*filling in*). Cfr. GEORGE PERLE, *The Listening Composer*, Berkeley, University of California Press, 1990, pp. 11-12.

riferimento (La-Mi-Si), in modo da formare una simmetria parallela³⁴ ove ciascuna altezza 'fondamentale' dei due insiemi di terza minore (Sib per l'arpa e Fa per il fagotto) si disponga contemporaneamente a distanza di seconda minore rispetto alle due note 'cadenzali' inferiori del flauto – dominante (La) e tonica (Mi) – e di tritono rispetto alle due superiori – tonica (Mi) e sottodominante (Si). La struttura [1][6]-[1][6] rappresenta, quindi, la perfetta 'decomposizione' cromatica (perché $[1]+[6]=[7]$) dell'insieme 'composto' da sole relazioni diatoniche.

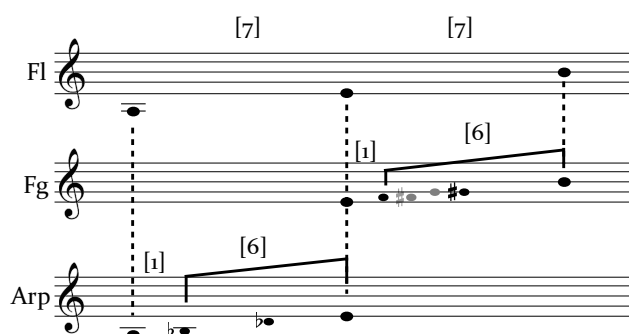


Fig. 12b

*

Sia dal punto di vista diastematico che di registro, Varèse ricerca nell'allargamento cromatico del sistema diatonico alcune potenzialità espressive che sono già insite in esso ma di cui ne vengono mostrati ora i limiti. La rappresentazione ciclica e simmetrica che egli offre delle strutture basate sul circolo delle quinte mostra spesso (anche metaforicamente) i vincoli del sistema stesso, oltrepassati mediante la moltiplicazione delle possibilità combinatorie e lo scioglimento dei vincoli funzionali. La rottura dell'equilibrio di uno spazio tradizionale 'discreto' e la sua trasformazione in uno spazio 'continuo' per il tramite del cromatismo assume l'aspetto di un gesto di apertura di strutture apparentemente chiuse, consistenti e autosufficienti, che non vengono negate bensì 'rilette' alla luce delle sempre nuove necessità espressive. «[I]f we are really to understand the respects in which this tradition is new – scrive George Perle prima di analizzare l'opera 11 di Schönberg, e lo stesso concetto vale per lo studio presente, nei confronti della partitura di Varèse – we have also to understand in what respects it is not different from the tradition that precedes it»³⁵.

³⁴ Jonathan Bernard ha mostrato il ruolo fondamentale giocato dal principio simmetrico (di tipo sia parallelo che speculare) nella costruzione delle strutture tricordali usate da Varèse. Cfr. J. BERNARD, *The Music of Edgard Varèse* cit., pp. 43-48. Cfr. anche SIMON TREZISE, recensione di *The Music of Edgard Varèse by Jonathan Bernard* (recensione), «Music Analysis», 8/3, 1989, pp. 337-341.

³⁵ G. PERLE, *The Listening Composer* cit., p. 9.

I.1.A L'IDEA INIZIALE. TEMI E MATERIALI L'OTTAVA BATTUTA

L'ottava battuta rappresenta, nella sua apparenza sonora, una fulminea esplosione sonora verticale, che dà luogo alla prima brusca discontinuità dell'opera e che interrompe lo svolgersi reiterativo delle prime sette battute. Lo spazio acustico si amplia improvvisamente rispetto all'estensione di registro di poco più di un'ottava occupata precedentemente dalle tre figure del flauto, delle arpe e del fagotto. L'intera orchestra, ad eccezione di questi tre strumenti già uditi,¹ è chiamata a esporre tre *figure*, che si succedono l'una dopo l'altra occupando uno spazio complessivo di cinque ottave.

Fig. 1, b. 8

¹ L'unico strumento che continua a risuonare ancora per un quarto e mezzo nell'ottava battuta è il flauto alto, e in particolare la nota Si che rappresenta la ripresa della testa della melodia (nella seconda versione della partitura la nota è prolungata nell'ottava misura, fino all'inizio della terza *Gestalt*). Non sorprende che proprio l'altezza 'estranea' al circolo delle quinte ordinato rappresenti l'elemento di connessione con la

Se nelle prime sette battute le tre voci sole si sovrappongono, producendo l'effetto di uno strato sonoro continuo, nell'ottava tre *masse* timbricamente ben delineate, e a loro volta articolate verticalmente su più voci, si giustappongono in una curva sonora che, dopo una prima inflessione verso il grave che dal registro medio dei corni e degli archi scende su quello grave dei tromboni, si apre verso l'estensione sovracuta dei flauti piccoli, rafforzati da trombe, legni e archi.

Il decorso temporale, all'inverso, subisce un'immediata contrazione, e dal *Moderato* iniziale (con un metronomo di 120 alla croma) accelera improvvisamente a un *subito Animato molto, quasi Presto* (112 alla semiminima).

Il brusco contrasto percepito e accuratamente costruito nei parametri menzionati (estensione, durata, organico e timbro, profilo morfologico) va osservato, tuttavia, da altri due punti di vista. Nelle pagine che seguono si focalizzerà l'attenzione primariamente sulla struttura armonica 'profonda' delle tre entità sonore che compongono l'ottava battuta, e che verranno esaminate tanto singolarmente quanto in relazione fra loro e con il materiale occorso in apertura del lavoro. Si osserverà, in particolare, come questi tre elementi 'nuovi' (*Gestalten*) riespongano tre principi costruttivi basilari (*Motive*) dei tre disegni precedenti.² Nella terza parte del capitolo, invece, si amplierà lo sguardo alle prime otto misure prese nel complesso, considerate *sincronicamente* e *diacronicamente* come un'unica totalità formale e fraseologica, privilegiando una prospettiva d'indagine che prenda in considerazione l'azione simultanea di tutti i parametri, interrogandosi sulle strategie messe in atto dal compositore per riprodurre la propria idea musicale sotto forma di esperienza acustica.³

*

² Sia Angermann, sia Nanz accennano alle relazioni motivico-armoniche fra queste figure e il materiale che le precede. Cfr. K. ANGERMANN, *Work in Process* cit., pp. 47 ss., e D. NANZ, *Edgard Varèse. Die Orchesterwerke* cit., pp. 178-180.

³ Angermann fa notare giustamente la necessità di prendere in considerazione la realtà multi-parametrica del discorso varesiano, affiancando all'analisi strutturale anche quella delle caratteristiche «globali» (densità, timbro, dinamica, ecc.), sottolineando il limite di analisi ristrette a singoli aspetti, primo fra tutti l'approccio *pitch/register* di Jonathan Bernard. Tuttavia secondo il musicologo tedesco i parametri micro-strutturali sarebbero guidati da «differenti principi di organizzazione» rispetto a quelli macro-strutturali, e pertanto il livello superiore (macro-strutturale) mostrerebbe una certa «indolenza» nei confronti delle modificazioni di quello inferiore. «Das bedeutet – spiega Angermann –, daß geringe Unschärfen auf mikrostruktureller Ebene nicht zwangsläufig zu Verschiebungen der klanglichen Gesamtbalance führen. Insofern sind die Details tatsächlich in bestimmten Grenzen „beliebig“. Auch dies ist ein Aspekt von Varèses *awkwardness*. Allerdings führen die Irregularitäten immer wieder zu dem kritischen Punkt, an welchem das Gleichgewicht ins Wanken gerät und die Makrostruktur plötzlich umkippt. Und dies ist ein wesentliches Gestaltungsprinzip von Varèse, das unmittelbar zu seinem Formbegriff führt». K. ANGERMANN, *Work in Process* cit., p. 51. Il lavoro presente intende dimostrare come invece il compositore agisca su un piano strutturale microscopico, con un'attenzione assoluta al dettaglio, e come realizzi un equilibrio coerente e coeso fra i diversi livelli micro- e macroscopico.

PRIMA *GESTALT*: DEI CORNI E ARCHI

La prima figura che risuona in *fff* ad apertura dell'ottava battuta è affidata a due quartetti di corni in Fa (con sordina) raddoppiati da viole, violoncelli e contrabbassi, e consiste in un tricordo A (Fig. 2a), ribattuto quattro volte, con ritmo sincopato, che si muove con moto diretto in senso prima ascendente su un secondo accordo B, breve, per poi ridiscendere su quello di partenza A.



Fig. 2a, b. 8

Il movimento melodico delle voci tra i due accordi successivi dei corni (Fig. 2b) rivela una prima analogia con il motivo del flauto delle prime battute, e in particolare con il caratteristico salto ascendente e discendente di quinta della cellula b del flauto Do-Sol-Do (Fig. 2c), che apparirà ripetutamente nel pezzo. Nella figura dei corni il motivo è contenuto nelle due linee melodiche superiori, e variato con una 'deformazione cromatica' nella voce più grave, ove risuona nel tritono Sol-Reb-Sol.

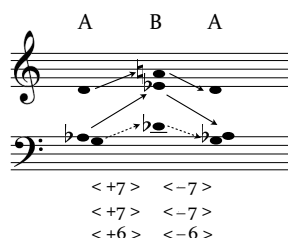


Fig. 2b

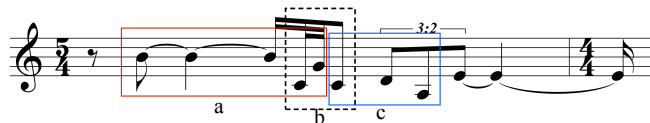


Fig. 2c

Anche la struttura accordale della *Gestalt* richiama le relazioni intervallari primarie del motivo del flauto (Fig. 3a): la quinta risuona nella struttura esterna Sol-Re dei due accordi A ([1]+[6]), mentre la seconda maggiore costituisce l'intervallo inferiore dell'accordo B. Ciascun tricordo può essere visto, al contempo, come un rivolto (nella fig. in basso: R) dell'accordo per quarte che, nella posizione fondamentale (F), produce una quarta aumentata e una giusta in A, e una aumentata e una diminuita in B (Fig. 3b), confermando un principio costruttivo riscontrato già nella struttura melodica del flauto.

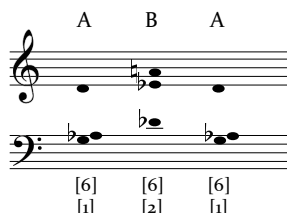


Fig. 3a

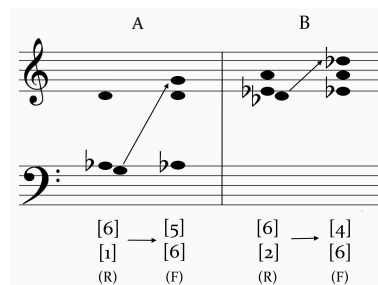


Fig. 3b

La disposizione scelta da Varèse con gli accordi dei corni in posizione rivoltata rivela un altro procedimento di elaborazione di costellazioni intervallari basilari che danno luogo a forme variate; queste ultime, a loro volta, cristallizzate in motivi indipendenti, possono dar vita a loro volta a una nuova 'catena variazionale'. Si tratta di un procedimento utilizzato molto spesso nel pezzo che consiste nel 'trasferire', ovvero di «proiettare», una struttura melodica nella dimensione verticale e viceversa.⁴

Nel caso presente il principio è combinato al procedimento di deformazione cromatica e di inversione degli intervalli. Gli accordi dei corni possono essere visti come delle proiezioni verticali delle relazioni intervallari fondamentali del flauto ([11], [7], [2] e [5]) che, variate per contrazione o ampliamento di un semitono, danno luogo a successioni intervallari poste nello stesso ordine di successione ma distribuite nella dimensione verticale (Fig. 4). L'accordo A ([11][6]) sviluppa la cellula 'a' del flauto ([11][7]) tramite inversione della settima maggiore Si-Do in seconda minore Sol-Lab e contrazione della quinta Do-Sol in tritono Lab-Re; l'accordo B ([2] [7]) elabora la cellula 'c' ([2][5]) mantenendo immutata la seconda maggiore (Do-Re nel flauto e Reb-Mib nei corni) e ampliando la quarta giusta discendente (Re-La) a una quarta aumentata ascendente (Mib-La).

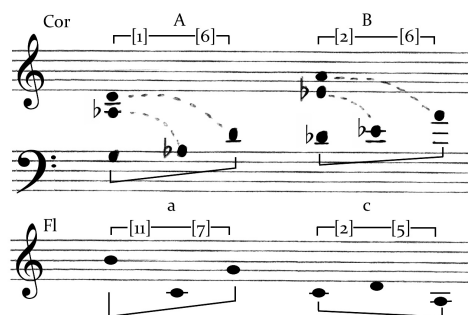


Fig. 4 Confronto strutture corni e flauto

Se si prende in considerazione la riserva complessiva delle altezze (non ordinata) delle due figure, il principio appare ancora più evidente. Le strutture intervallari del disegno dei corni sarebbero quindi derivate da quelle del motivo del flauto e deformate per contrazione cromatica, tramite riduzione della quinta giusta al tritono e del grado diatonico al semitono (Fig. 5a). In questo modo il piano soggiacente alla figura dei corni

⁴ Cfr. § III.1.b. Varèse parla più volte di «sound projection», applicandola a diversi aspetti del fenomeno sonoro (cfr. GEORGES CHARBONNIER, *Entretiens avec Edgard Varèse*, Paris, Belfond, 1970, p. 74; E. VARÈSE, *New Instruments and New Music* [1936], *Music as an Art-Science* [1939], *Spatial Music* [1959], pubblicate sotto il titolo: *The Liberation of Sound in Contemporary Composers on Contemporary Music*, ed. by E. Schwartz and B. Childs, New York, Holt, Rinehart and Winston, 1967, pp. 196-208: 197, 200, 201 e 207). In un'intervista con Gunther Schuller il compositore a proposito delle opere giovanili, e in particolare di *Rhapsodie romane* (1905), parla di un tentativo di «trouver une manière de mettre en musique le concept de gravitation, calculé et contrôlé, et montrer comment un élément projeté sur les autres stabilise en fait la structure générale, tout ceci en faisant s'opposer et se soutenir en même temps les éléments matériels les uns par rapport aux autres» E. VARÈSE, *Écrits*, éd. par L. Hirshour, Paris, Bourgois, 1983, p. 185. Nell'analisi presente si applica il termine 'proiezione' principalmente al dominio delle altezze e al processo di sviluppo. Anche Bernard definisce il processo di «projection» come una «transference of structure to a new pitch/registral level», nonostante egli comprenda nel processo sola la struttura esterna, laddove la «preservation of internal detail from one location to another is optional». J. BERNARD, *The Music of Edgard Varèse* cit., pp. 48.

può essere visualizzato come posto *all'interno* di quello del motivo del flauto e ruotato nello spazio, sotto forma di una proiezione contratta rispetto al piano costituito dal modello di riferimento della struttura del flauto (Fig. 5b).

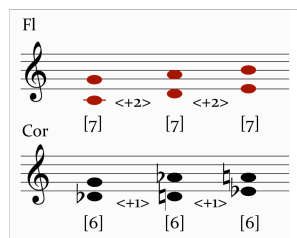


Fig. 5a

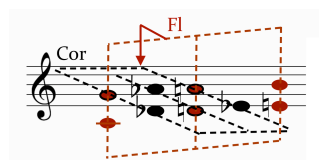


Fig. 5b

D'altra parte lo stesso compositore spiegava il principio delle variazioni come «cambiamenti risultanti da leggere alterazioni di una forma di funzione o dalla trasposizione di una funzione in un'altra», ricorrendo al concetto di «proiezioni di figure geometriche in una superficie piana», con un movimento sia della figura che della superficie nello spazio secondo differenti «velocità di movimenti laterali e di rotazione».⁵

L'osservazione delle collezioni di suoni che costituiscono i due disegni (Fig. 5c) consente di evidenziare ancora un'ultima proprietà in comune fra la figura dei corni e quella del flauto. I due gruppi di altezze mostrano, infatti, due modalità di organizzazione della materia sonora, l'una diatonica, proveniente dal circolo delle quinte, basata su una suddivisione asimmetrica, e l'altra che divide l'ottava in strutture simmetriche fondate su diversi cicli di intervalli. Mentre le altezze del flauto sono quindi ordinabili in insiemi di tre gradi diatonici a trasposizione alternativamente di quinta e di quarta, quelle dei corni consistono in insiemi di tre gradi cromatici a trasposizione fissa di tritono, e quindi basate su una struttura dalla natura completamente ciclica.

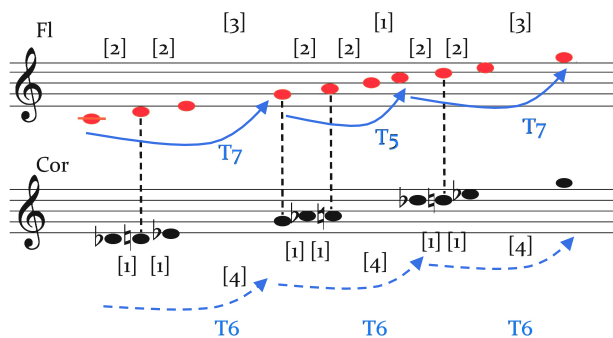


Fig. 5c

⁵ In un testo per una documentazione del *Poème électronique* Varèse spiega: «In other words, it would have been like a series of variations, the changes resulting from slight alterations of a function's form or from the transposition of one function to another. In order to make myself better understood – for the eye is quicker and more disciplined than the ear – let us transfer this conception into the visual sphere and consider the changing projection of a geometrical figure onto a plane surface, with both geometrical figure and plane surface moving in space, but each at its own changing and varying speeds of lateral movement and rotation. The form of the projection at any given instant is determined by the relative orientation of the figure and the surface at that instant.» Cit. da FERNAND OUELLETTE, *Edgard Varèse*, New York, Orion, 1968, p. 83. Nel passaggio Varèse fa riferimento a una conferenza tenuta nel 1936 presso la University of Albuquerque, New Mexico.

SECONDA GESTALT: DEI TROMBONI

Anche la figura dei tromboni (Fig. 6a) che segue immediatamente gli accordi dei corni rivela stretti rapporti di analogia e complementarità con le strutture precedenti. Se i corni espongono melodicamente la cellula motivica b del flauto, nel glissando Fa-Fa# che dà avvio al disegno dei tromboni viene riesposto l'intervallo strutturale di settima maggiore Si-Do con cui si apre *Amériques* (Fig. 6b). Le note Fa-Fa# coincidono inoltre con quelle altezze che aprono idealmente il frammento di circolo di quinte scelto per il motivo del flauto nelle due direzioni opposte: il Do verso il Fa e il Si verso il Fa#.



Fig. 6a, b. 8



Fig. 6b

Se si considerano le prime tre altezze melodiche negli stessi due disegni, si noterà che in entrambi i casi Varèse espone uno dei tricordi basilari del proprio vocabolario, composto dalla combinazione di una quinta giusta e di una terza maggiore. Nel 'proiettare' le altezze del tricordo melodicamente il compositore non soltanto dà precedenza alla settima maggiore, che quindi appare come primo e più significativo intervallo, ma utilizza nei due casi ciascuno dei due differenti intervalli che formano il tricordo: la quinta nel flauto e la terza nei tromboni. In questo modo le due figure presentano due costellazioni complementari della stessa struttura ([11][7] e [11][4]), mentre l'intervallo 'indiretto', fra la prima e la terza altezza, completa la relazione tricordale, mettendo in evidenza il rapporto inversionale che lega i due tricordi: [7] [4] nel caso del flauto e [4][7] nei tromboni:

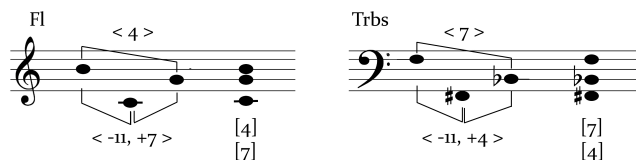


Fig. 6c

Si delineano così i contorni di una seconda struttura intervallare fondamentale del pezzo, dopo quella rilevata nei corni. Corni e tromboni espongono infatti le due modalità più ricorrenti utilizzate dal compositore nel suddividere l'intervallo di settima maggiore, organizzandolo rispettivamente in quarta giusta e tritono [5][6] o in quinta giusta e terza maggiore (scritta quasi sempre come quarta diminuita) [7][4].

La struttura che segue e che occupa la seconda metà della *Gestalt* dei tromboni consiste ancora una volta in un'espansione della figura tramite una proiezione di un elemento motivico già occorso. In questo caso si tratta di una proiezione della quinta giusta Sib-Fa (Fig. 7a, sistema superiore) trasposta identica sul tritono superiore, a formare il bicondo Mi-Si dei tromboni 3 e 1:

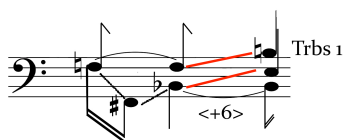


Fig. 7a

In questo modo Varèse espone la terza struttura tricordale preminente del pezzo, formata dalla quinta giusta (Mi-Si) e dal tritono (Sib-Mi); l'intervallo esterno risultante è questa volta quello di nona minore [6][7], che corrisponde all'intervallo inverso-complementare rispetto alla settima maggiore fin qui osservata (Fig. 7a).

Analogamente a quanto osservato per la verticalità [5][6] dei corni⁶ e per quella iniziale dei tromboni [4][7], che rappresentano entrambe inversioni di strutture costitutive delle prime sette misure (Fig. 7b), anche la nona minore che si viene a formare nella seconda parte della figura dei tromboni (Sib-Mi-Si, [6][7]), benché trasposta d'ottava inferiormente, risponde una struttura presente nelle prime sette battute, in particolare nella sovrapposizione fra il Sib dell'ostinato dell'arpa e le altezze esterne del tema del flauto, Mi-Si (Fig. 7c e 7d):

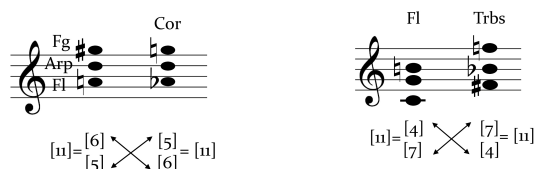


Fig. 7b



Fig. 7c

Fig. 7d

⁶ La verticalità di settima maggiore Lab-Re-Sol ([6][5]), presentata in rivolto nel primo accordo dei corni (A), era già apparsa nella seconda metà delle prime sette battute, nelle note La (Fl)-Re (Arpa)-Sol# (Fg) che formano la struttura inversa [5][6].

Per ciò che riguarda le collezioni di altezze scelte e i loro rapporti interni, i tromboni si distinguono dal disegno flauto e proseguono nella direzione intrapresa dalla figura dei corni, verso una interpretazione simmetrica e ciclica dello spazio sonoro. Data la serie completamente diatonica, non simmetrica ossia non ciclica degli intervalli del flauto:

$$[2] - [2] - ([3]) - [2] - [2] - ([1]) - [2] \dots$$

il principio di organizzazione simmetrico e ciclico della figura dei corni,

$$[1] - [1] - ([4]) - [1] - [1] - ([4]) - [1] \dots$$

viene ripreso dagli intervalli dei tromboni, a formare un modulo di tre gradi cromatici ripetuti a distanza di tritono.

$$[1] - [1] - ([4]) - [1] - [x] \dots$$

La struttura dei tromboni tuttavia si differenzia da quella dei corni per la presenza della nota “mancante” Do ([x]), che avrebbe reso non solo i due rapporti intervallari identici ma le altezze anche perfettamente complementari nei confronti del totale cromatico:

The figure shows three staves of music. The top staff is for Flute (Fl) with red notes and intervals [2], [2], [3], [2], [2], [1], [2]. The middle staff is for Horns (Cor) with black notes and intervals [1], [1], [4], [1], [1], [4], [1]. The bottom staff is for Trombones (Trbs) with green notes and intervals [1], [1], [4], [1], and a missing note marked with an 'X'.

Fig. 8

In queste costruzioni è confermata, inoltre, la rilevanza che il compositore assegna ai centri o assi simmetrici di tritono come elementi perno nell'organizzazione delle altezze e a modi di strutturazione dello spazio sonoro di natura simmetrica e ciclica. A differenza di quanto visto per le prime sette battute, ove le sei note della melodia del flauto coprivano sempre solo uno dei due poli degli assi di tritono (Fig. 9a), sottintendendo in un certo senso ciascuna il proprio antipode, completati da quelle di arpa e fagotto (Fig. 9b e 9c), nella scelta delle altezze di corni e tromboni (Fig. 9d e 9e) si rileva una costruzione interna simmetrica sui tritoni e una esterna complementare tra le due figure (con l'eccezione citata).

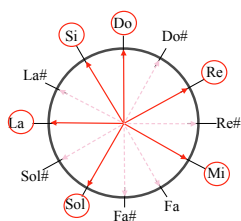


Fig. 9a Flauto

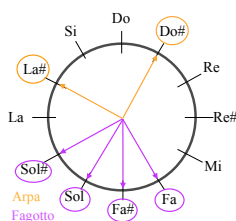


Fig. 9b Arpa e Fagotto

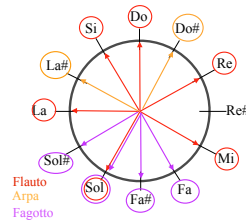


Fig. 9c Fl - Arpa - Fg

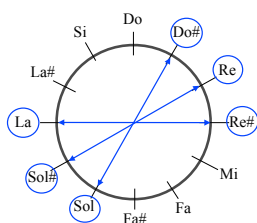


Fig. 9d Corni

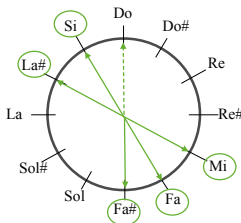


Fig. 9e Tromboni

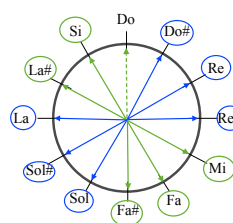


Fig. 9f Cor - Trbs

Proprio la mancanza del Do (Fig. 9f) sottintende una certa 'apertura' dell'insieme, che implica una necessaria prosecuzione e una spinta verso la terza *Gestalt* dell'ottava battuta che, nel completare il totale cromatico delle altezze, conclude l'intera prima frase. Questo aspetto mette in evidenza un tipo di organizzazione del suono *calcolata* non solo sulla base delle strutture intervallari *nelle* singole masse sonore ma anche delle relazioni di altezze *fra* loro. Tali rapporti di interazione possono essere interpretati come quelle «forze» che, secondo il compositore, produrrebbero moti di «attrazione e repulsione» fra i «gruppi di suoni»⁷, e che effettivamente pongono in essere relazioni di analogia-complementarità o di differenza, lasciando percepire all'ascolto aggregati che partecipano a un'unità complessiva, o che, al contrario, agiscono autonomamente.

TERZA GESTALT: ARCHI, LEGNI E TROMBE

L'ottava battuta si conclude con una terza e ultima *figura* caratteristica, affidata questa volta a un gruppo più eterogeneo di strumenti – violini e viola, flauto, clarinetto e trombe – e che occupa poco meno della metà della battuta. Se l'intera misura costituisce una rielaborazione delle battute espositive del quarto dei *Fünf Orchesterstücke* op. 16 di Schönberg, intitolato *Peripetie*, questa terza *Gestalt* è quella che, più da vicino, ricorda il modello di riferimento, sia nelle altezze che nella strumentazione. Le tre strutture che compongono la figura varesiana corrispondono a quelle contenute tra la quinta e la sesta battuta del quarto pezzo schönbergiano, trasposte al semitono inferiore e solo leggermente variate per elisione di uno dei tre frammenti di scala discendente (Fig. 10b).⁸

⁷ E. VARÈSE, *The Liberation of Sound* cit., pp. 197, 203 e 205.

⁸ La presenza di echi schönbergiani («moments out of Schoenberg») fu già notata alla prima esecuzione di *Amériques*, nel 1926, in LAWRENCE GILMAN, *Hisses for a Novelty at the Last Philadelphia Orchestra Concert*, «New York Herald Tribune», 14 April 1926, p. 19. Cfr. anche WOLFGANG RIHM, frammento da una lettera a Ulrich Mosch, 4 aprile 1994, in Id., *ausgesprochen. Schriften und Gespräche*, Bd. 1, hrsg. von U. Mosch, Winterthur, Amadeus, 1997, p. 279. Vedi anche D. NANZ, *Edgard Varèse. Die Orchesterwerke*, cit., pp. 208-

Vl₁

B♭Cl

Vl₂, Vla

Tpt

B♭Cl

2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2
0 0 0 1 2 3 4 4 4 4 4
2 2 2 2 2 2 2
4 4 4 4 4 4 4

5 5 5 4 3 2 1 5 5 5 5 5

4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4
4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4

Fig. 10a *Amériques*, b. 8

Fig. 10b *Peripetie*, bb. 5-6

Nell'ultimo quarto ribattuto della figura, che riproduce all'ottava superiore le note conclusive del quarto precedente, sono ora affidate ai legni acuti (piccoli, oboi e clarinetti, fig. 10 in alto). Varèse sfrutta qui un effetto di alleggerimento e schiarita del suono affidando una stessa struttura armonica a strumenti dal registro più acuto e dal timbro più affilato. La *proiezione* di un evento sonoro ripetuto all'acuto costituisce una particolare applicazione del più generale principio stilistico varesiano, che appare più spesso in veste melodica sotto forma di un veloce gesto 'aperto' verso l'alto e che, come si vedrà più avanti, può essere considerato come una delle più significative acquisizioni tratte proprio dal vocabolario dello Schönberg atonale. Nell'ottava misura lo slancio verso l'alto creato dal primo accordo di questa terza figura prolunga il movimento del glissando dei tromboni, seguito al precedente moto ascendente-discendente dei corni. La discesa veloce in *fff* dei frammenti scalari di quest'ultimo disegno viene infine frenata da una

66

proiezione dell'intero accordo su ottave superiori, che sostiene la risonanza delle trombe e al contempo, decelerando, accompagna e sostiene la vera e propria cesura formale, con cui si conclude la prima frase espositiva.

A differenza degli accordi fermi ribattuti delle trombe nel grave (Fig. 11 in grigio) e dei flauti e violini all'acuto (in nero), la parte discendente della struttura (in rosso) produce una serie di intervalli che mutano progressivamente per gradi cromatici e conferiscono dinamicità all'intera figura altrimenti ripetuta immutata. Gli intervalli di settima maggiore e nona minore (rispettivamente $\text{Sol}\#_4\text{-Sol}_5$ e $\text{Mi}_4\text{-Fa}_5$) costituiscono assieme al basso Do_4 la cornice fissa della struttura (le altezze «pivot» secondo la terminologia di Bernard) e hanno il ruolo di elemento stabile in relazione al quale le altre altezze si muovono, legate ad esse da relazioni diatoniche di varia ampiezza. Nel primo e in particolar modo nell'ultimo accordo, ribattuto per l'intero quarto, il Do_4 del tritordo basso e il $\text{Do}\#_5$, nota di partenza del frammento scalare inferiore e di arrivo di quello superiore fanno risuonare un'ulteriore nona minore ($\text{Do-Do}\#/\text{Reb}$, in rosso), e una settima maggiore nella verticalità centrale (Do-Si , in blu).

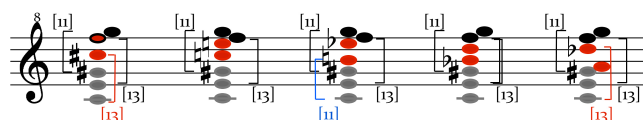


Fig. 11

Nei frammenti di scala cromatici, la centralità del $\text{Do}\#$, nota di partenza della viole e di arrivo dei violini e clarinetti, suggerisce una ancora maggiore preminenza nella struttura che le ruota intorno. Il $\text{Do}\#/\text{Reb}$ costituisce l'elemento in comune fra le strutture del primo e dell'ultimo accordo, analoghe a quelle del secondo accordo dei corni della prima *Gestalt* dell'ottava battuta (B) (Reb-Mib-La , Fig. 12a), ma disposte in un altro rivolto rispetto alla precedente occorrenza. Le due strutture sono formate dalle due note d'inizio e dalle due note finali dei frammenti cromatici delle viole, violini e clarinetto in Mib, e dal Sol di flauti e violini, a formare rispettivamente i due accordi $\text{Do}\#-\text{Fa}-\text{Sol}$ ($[4][2]$) e $\text{La-Do}\#-\text{Sol}$ $[4][6]$ (Fig. 12b). Con una rotazione delle altezze intorno alla nota perno $\text{Do}\#$ ferma, si ottengono infatti i due intervalli di tritono e di seconda maggiore, dapprima nella disposizione identica a quella dei corni $[2][6]$ e nell'ultimo accordo invertita in $[6][2]$.

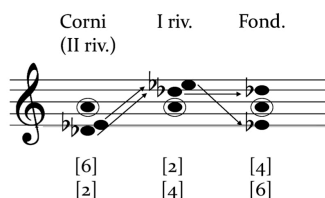


Fig. 12a

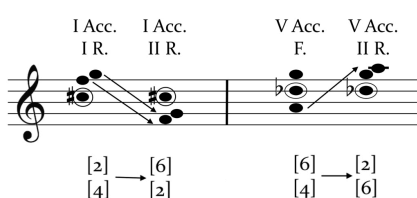


Fig. 12b

Anche questa terza figura è costruita simmetricamente intorno ad assi di tritono e difettosa di una singola nota, analogamente ai principi costruttivi osservati nelle precedenti *Gestalten* dell'ottava battuta. Disposte in strutture cicliche formate dai dodici semitoni temperati, le altezze del tricordo più grave delle trombe si dispongono simmetricamente su tre diversi semiassi, ognuno separato dal successivo da quattro gradi cromatici (il cui centro simmetrico corrisponde all'antipode sull'asse della nota seguente). Le altezze del bicordo superiore, invece, si dispongono simmetricamente intorno all'asse di Do (Fig. 13a). Infine i due frammenti di scala cromatica riempiono il ciclo cromatico che va dal La al Fa (Fig. 13b). L'intera figura completa dunque il totale cromatico ad eccezione del Fa#⁹ (Fig. 13c).

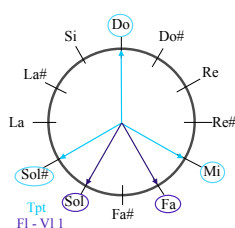
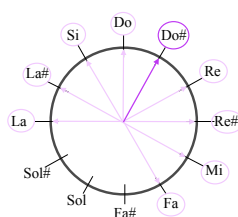
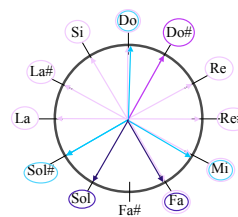
Fig. 13a Tpt, Fl-VI₁Fig. 13b Vl₂, Cl. Mib

Fig. 13c Totale

Le note Do e Fa#, polo e antipode dello stesso asse di tritono, corrispondono rispettivamente il Do alla nota assente nella prima metà della battuta (prime due *Gestalten*) che viene aggiunto nella seconda metà, e il Fa# viceversa, come nota presente nel primo insieme ma mancante nel secondo. Esse ricoprono un ruolo peculiare nel meccanismo di completamento (o meno) di una totalità cromatica 'stabile', creando di volta in volta la condizione di assenza o di completamento di esso e assumendo quindi il ruolo di anello di collegamento (anche *in absentia*) fra le figure.

Infine l'analogia che si riconosce tra il profilo discendente cromatico delle due componenti scalari della terza figura con il gesto iniziale del fagotto delle prime sette battute trova corrispondenza esatta nella scelta delle altezze.¹⁰ Rispetto al totale cromatico, infatti, i due segmenti scalari discendenti strutture che di quest'ultima *Gestalt* dell'ottava battuta si mostrano in un rapporto di perfetta complementarità con il frammento cromatico ascendente del fagotto in apertura del lavoro (Fa-Fa#-Sol-Sol#), che viene idealmente 'chiuso' da questo disegno. Se il primo dei tre oggetti diretto verso l'alto presenta una morfologia di carattere interrogativo, la sua ripetizione variata tramite ampliamento di un grado cromatico e mediante inversione in due gesti discendenti sembra assumere un ruolo cadenzante affermativo.

⁹ Il Fa# è invece contenuto nel terzo segmento discendente del modello schönberghiano – Sol-Fa#-Fa-Mi-Mib. Trasposto come il resto della figura, esso avrebbe infatti coperto le altezze che dal Sol scendono sul Mib e, che Varèse invece utilizza per la struttura iniziale del fagotto. Vedi oltre e cfr. fig. 14.

¹⁰ Anche Nanz fa notare il ruolo primario della figura del fagotto nella costruzione di nuovi «temi secondari», che non sono tuttavia analizzati nelle singole entità e ruoli in rapporto alla forma, ad esclusione di quello che si considera essere il secondo tema e che Nanz definisce come «den stabilsten Baustein des Werkes» per i suoi ritorni quasi invariati. Cfr. D. NANZ, *Edgard Varèse. Die Orchesterwerke* cit., p. 179 ss.

Questi ultimi, sovrapposti omoritmicamente, sono retrogradati in modo da prolungare ciascuno una delle due direzioni di apertura del fagotto (Fig. 14, in verde), dal Fa verso il Sib (in rosso) e dal La al Do# (in blu).

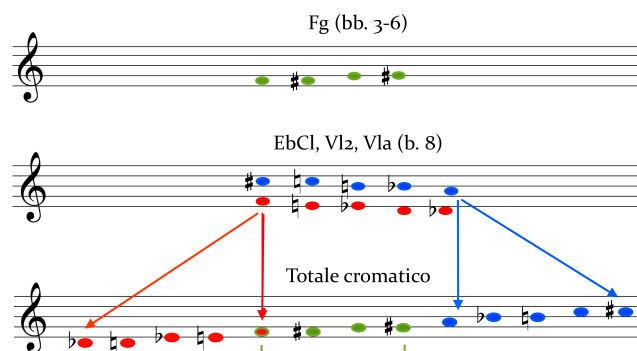


Fig.14

*

Seguendo lo sviluppo drammaturgico messo in scena dal compositore, le relazioni di analogia che collegano tutte le strutture delle prime otto battute sono state finora ricondotte a un più generale procedimento generativo dell'ottava battuta dai tre motivi 'nucleari' delle prime sette. L'evidenza di una forte componente citazionale proveniente dal quarto pezzo dell'opera 16 di Schönberg deve tuttavia far supporre una direzione inversa del processo compositivo. Ciò non cambia la natura dei legami finora descritti, ma invita piuttosto a inserire il problema della 'direzione derivativa' nel campo delle congetture che non possono trovare risposta certa in mancanza di schizzi o altri materiali preparatori. L'aver scelto ciononostante di mostrare sempre un movimento di sviluppo direzionato *fra* le strutture, attenendosi a quella *mostrata* dal compositore nella disposizione cronologica del materiale, risponde alla volontà di marcare l'aspetto processuale a vantaggio della realtà 'oggettuale'.¹¹ Ciò ha consentito di mostrare, accanto allo strumentario del compositore, anche alcuni principi costruttivi e strategie di elaborazione del materiale che fin da questo primo spaccato analitico appaiono chiaramente essere quelle predominanti di tutta l'opera.

Gli elementi che costituiscono il materiale di base con cui Varèse compone possono essere riassunti nei seguenti concetti, che verranno esposti più dettagliatamente nel capitolo II.1.b:

- strutture diatoniche non scalarmente caratterizzate e basate sul circolo delle quinte,
- alle quali si contrappongono relazioni di natura cromatica (sia strette, di semitono e tritono, sia late, di settima maggiore e nona minore) fra altezze contigue (dirette) o separate da altre note (indirette), in costruzioni sia verticali sia orizzontali;

¹¹ Per una riflessione sui due concetti di «process» e «object» nella musica, con riferimenti a quella di Varèse e Cage, si rimanda al saggio di Patricia Carpenter e alla vasta discussione che intorno ad esso è fiorita. PATRICIA CARPENTER, *The Musical Object*, «Current Musicology», 5, 1967, pp. 56-87. Seguono articoli di Leo Treitler, Rudolf Arnheim, Ruth H. Rowen, Edward T. Cone, Bernard Stambler, David Burrows, pp. 87-115.

L'OTTAVA BATTUTA

- i due principi – diatonico e cromatico – sono uniti a formare strutture tricordali che articolano le due relazioni cromatiche late in coppie di intervalli diatonici e cromatici (soprattutto nelle combinazioni [6][5], [7][4] e [7][6], o viceversa);

Fra i principi che agiscono fra il materiale al fine di creare linee di continuità (e di 'discontinuità funzionale') e in particolare come mezzi di elaborazione di un motivo di base per creare forme nuove di motivi e figure si riconoscono:

- la complementarietà rispetto al totale cromatico e la tendenza a determinarne dapprima una incompleta, che crea una aspettativa (tensione) di risoluzione verso un totale completo, che viene successivamente soddisfatta;
- la trasformazione mediante 'proiezione' di strutture nucleari che vengono trasferite in uno spazio orizzontale e verticale,
- spesso associato al procedimento di inversione degli intervalli (sulla base di un'equivalenza inversionale) e alla loro deformazione cromatica;
- e infine una simmetria relazionale che da un lato lega elementi eterogenei e dall'altro conferisce a singole strutture (o masse) un equilibrio basato spesso sulla presenza di un asse tritonico intorno al quale si dispongono simmetricamente le altre altezze, che assegna ad alcuni gradi una preminenza gerarchica e una funzione di perno (*pivot*) di riferimento.

**I.1.A L'IDEA INIZIALE. TEMI E MATERIALI
LA PRIMA FRASE**

Per analizzare la struttura fraseologica delle prime otto misure di *Amériques*, dopo aver osservato le modalità di organizzazione delle altezze, è necessario esaminare il lavoro svolto da Varèse sugli altri parametri del suono quali, in particolare, il timbro, la dinamica e l'agoga. Non più intesi come elemento «incidentale» del discorso musicale, questi costituenti sonori sono piuttosto trattati dal compositore come «parte intrinseca della struttura» e agiscono quindi come componenti che partecipano della sintassi musicale e della forma intesa come risultante della «sostanza», del «contenuto interno» e della «densità» del materiale musicale.¹

Nell'assenza di una strutturazione formale regolata dalle funzioni armoniche (tonali), il ruolo di questi domini sonori non è più subalterno rispetto agli aspetti morfologici, a quelli tematici e armonici, ma è potenziato al punto da divenire mezzo di coesione e coerenza sintattica. Si pensi, ad esempio, alla stretta relazione creata dall'autore tra le figure musicali e gli strumenti che le espongono, ovvero i timbri e i colori con cui essi sono inequivocabilmente identificati, spesso associati a precise dinamiche; o ancora all'identificazione di materiale musicale e di sezioni formali mediante uno stesso andamento espressivo e agogico, oltre che metrico e metronomico, soggetto a costante oscillazione. Non sono più le architetture delle altezze o i profili ritmici a definire e caratterizzare l'individualità delle 'figure' sonore varesiane, né la loro istantaneità bidimensionale. Assegnando a ciascuna 'massa' di suono determinate colorazioni timbriche e dinamiche, Varèse conferisce spessore ai loro profili, assegna loro una profondità multidimensionale che, tramite la variazione nel tempo, permette alle figure di 'agire', restituendo un senso di movimento polifonico ai conglomerati sonori e spezzando l'apparente staticità delle situazioni reiterative e ostinate. Il fine ultimo non si riduce, quindi, all'individualità sonora del singolo elemento – «*phénomène sonore pour lui-même*»² – ma la funzione complessiva dello sviluppo formale dipende da ogni qualità sonora aggiunta nei differenti domini parametrici.

La meticolosità e l'abbondanza di indicazioni espressive, dinamiche, agogiche e metronomiche che caratterizzano la partitura non sono soltanto indice di un atteggiamento moderno di controllo compositivo sull'atto performativo ma rivelano il ruolo fondamentale di un'azione multipla di parametri che, benché resi più autonomi rispetto alla sintassi tonale, cionondimeno costituiscono alcune componenti essenziali dei marcatori fraseologico-sintattici, generatori di movimento e di forma. Una situazione, nuova negli equilibri sonori creati, esige un approccio analitico inclusivo nei loro confronti. Essi si traducono, nel presente studio, in una strategia di segmentazione non intesa come atto imposto sul materiale ma come interpretazione delle articolazioni interne al materiale stesso.³ Più si fa preminente il

¹ E. Varèse in D. EWEN, *American Composers Today* cit., p. 250.

² PIERRE BOULEZ, *Tendances de la musique récente*, in Id., *Relevés d'apprenti*, Textes réunis et présentés par P. Thévenin, Paris, Seuil, 1966, p. 223-231: 224.

³ Si legga a questo riguardo quanto scrive CHRISTOPHER HASTY, *Segmentation and Process in Post-Tonal Music*,

ruolo assegnato ai singoli parametri, più la segmentazione dovrà prendere in considerazione un numero elevato di variabili, nella loro individualità e, al contempo, nel loro partecipare al discorso musicale comune, ponendo attenzione a non recidere i collegamenti, e scegliendo di volta in volta quali nessi legano profondamente e quali interrompono soltanto la superficie.

La definizione del termine «segmentation» proposta da Christopher Hasty, come «formation of boundaries of continuity and discontinuity which result from the structures of various domains»⁴, conduce a un secondo elemento di riflessione sostanziale per la presente indagine. In *Amériques* tanto gli aspetti di continuità quanto quelli di discontinuità nei differenti 'domini' funzionano come agenti di strutturazione della forma, pertanto l'effetto della frammentazione a livello di uno o più parametri non può essere assunto aprioristicamente come criterio che «negate temporal succession and thus create an absolute discontinuity»⁵, come prova di una discontinuità formale. Né tantomeno come dimostrazione dell'aderenza del compositore a un'estetica cubista, futurista o dadaista, dalle quali egli prese regolarmente le distanze, ogni qual volta il suo nome veniva associato all'uno o all'altro movimento che privilegiava il concetto di 'rottura' e 'disintegrazione' del tempo e della forma musicale. In un'intervista del 1937 il compositore, a proposito dell'uso del timbro nelle proprie composizioni, affermava:

I strive to make the listener aware of the utmost differentiation of colorings and densities. I use color to distinguish planes, volumes and zones of sound, not as a means of producing a series of kaleidoscopically contrasted episodes.⁶

Differenziazione e contrasto – discontinuità, quindi – inteso come *mezzo funzionale* e non fine estetico. La tradizione interpretativa che intravede in *Amériques* un esempio di una musica *cubista*, per motivi cronologici o di assonanze citazionali, tende a rintracciare nella partitura gli stessi meccanismi e gli stessi fini di opere considerate – anch'esse *ex post facto* – prodromi della frammentarietà e della 'momentaneità' in musica.⁷ La discontinuità, che ha senza dubbio una funzione fondamentale nell'opera, è assurta così ad atto simbolico di rifiuto della forma. La ricerca di nuovi modi di concretizzare il pensiero musicale risponde, in Varèse come in molti compositori della sua generazione, a una volontà di liberazione da schemi e «formule stereotipate»⁸, che non devono essere in alcun modo assimilati al concetto di *forma dell'opera*, che occupava al contrario, proprio in quel momento, un posto privilegiato nella riflessione e nella discussione tecnica ed

«Music Theory Spectrum», 3, 1981, pp. 54-73: 59.

⁴ *Idem*, p. 59.

⁵ C. HASTY, *On the Problem of Succession and Continuity in Twentieth-Century Music*, «Music Theory Spectrum», 8, 1986, pp. 58-74: 60. Hasty si schiera qui contro la posizione assunta, tra gli altri, da Jonathan Kramer («Time [...] as an arbitrary succession of moments»), quando scrive: «The assertion that in new music events are necessarily disconnected and that this discontinuity is so absolute as to negate temporal succession is, I have argued, unfounded». (p. 72). Cfr. anche JONATHAN KRAMER, *Moment Form in Twentieth Century Music*, «The Musical Quarterly», 64/2, 1978, pp. 177-194 (cit. p. 193).

⁶ ALFRED FRANKENSTEIN, *Varèse, Worker in Intensities*, «The San Francisco Chronicle», 28 November 1937, p. 13. In FLECHTNER, *Die Schriften* cit., pp. 204-208: 206.

⁷ Come già ampiamente discusso, ci si riferisce qui alla frequente associazione fra *Amériques* e lavori come il *Sacre du printemps* di Stravinskij o *Jeux* di Debussy, considerate, soprattutto a partire dagli anni Cinquanta e Sessanta, l'inizio di un pensiero compositivo 'spaziale', incentrato sul 'momento', sul 'frammento', sulla scia di quanto già Adorno aveva scritto nella sua *Philosophie der neuen Musik* (1949).

⁸ EDGARD VARÈSE, *Jerôm' s'en va-t-en guerre*, «The Sackbut», 4/5, December 1923, pp. 144-148. In FLECHTNER, *Die Schriften* cit., pp. 63-70: 66.

estetica degli ambienti musicali più 'progressisti'. Esattamente come in Varèse, che ancora nel 1949 affermava: «Form [...] is the dominating factor in any work of art, and my chief preoccupation in composing is the form, the structure of the work I have conceived»⁹.

In *Amérique* numerosi principi sintattici o formali garanti di un rigore strutturale 'profondo' continuano infatti a servire l'intento espressivo del compositore, liberati dalla rigidità delle formule coniate dalla *Formenlehre* ottocentesca e filtrati attraverso le esigenze dell'opera. Nell'analisi che segue ci si propone di comprendere in che modo la partitura riveli un equilibrio fra una tendenza a fuoriuscire dalle forme precostituite pur rimanendo fedele a quella logica di natura «paralinguistica»¹⁰, posta alla base del controllo sulla forma e sul tempo musicali. Una delle strategie è ravvisabile proprio nella già citata¹¹ dialettica tra una apparente instabilità formale esteriore e una stabilità salda interiore, per quanto latente, che rappresenta una delle cifre stilistiche dell'autore e che richiama la distinzione fra un livello strutturale continuo e uno più 'superficiale' (o più immediatamente percepibile) che crei quella che il compositore definisce eloquentemente come una «sensation of non-blending»¹².

Dopo aver analizzato le prime sette e l'ottava battuta primariamente dal punto di vista strutturale, si amplierà ora l'osservazione agli altri campi parametrici e, al contempo, all'insieme complessivo delle otto misure. L'ampliamento della prospettiva analitica consentirà di superare la più comune interpretazione «a blocchi» del passaggio¹³ e di proporre una meno 'ortodossa' che mostra come in *Amérique* una 'frase' sia costruita unitariamente dal punto di vista sintattico e formale, seppur articolata in due insiemi morfologicamente e diastematicamente distinti. Dal momento che in questo inizio si condensa il materiale di base dell'opera, si comprende come più differenti interpretazioni di esso possano avere conseguenze rilevanti sull'interpretazione dell'intera composizione.

Nelle pagine che seguono si approfondiranno quindi tre aspetti specifici. Si cercherà innanzitutto di mostrare come i principi sintattici e formali tradizionali della ripetizione e del contrasto svolgano un ruolo *funzionale* alla creazione di una continuità semantica e di una organicità formale. In secondo luogo, l'apparente immobilità o staticità di alcuni parametri verrà messa in relazione con gli aspetti dinamici del suono, leggendo entrambi i fenomeni come (co)componenti funzionali della forma. Infine l'utilizzo da parte di Varèse di materiali, idiomi o *topoi* preesistenti, storicamente caratterizzati spingerà a interrogarsi sulle strategie di assunzione ed elaborazione del 'modello'.

Sarà utile assumere quale punto di partenza una delle posizioni più emblematiche di quella tradizione ermeneutica che eleva il concetto di 'blocchi sonori' a ideale estetico per più d'una generazione di compositori. Rispetto ad altri, lo studio di Jonathan Cross ha infatti il pregio di definire in modo chiaro, fin dalle premesse, l'orizzonte interpretativo, il contesto storiografico e i presupposti 'precategoriali' da cui si prendono le mosse per

⁹ D. EWEN, *American Composers Today* cit., p. 250.

¹⁰ GIANMARIO BORIO, *Il pensiero musicale della modernità nel triangolo di estetica, poetica e tecnica compositiva*, in *L'orizzonte filosofico del comporre nel ventesimo secolo*, a cura di Id., Bologna, Il Mulino, 2003, pp. 1-47: 22.

¹¹ Cfr. §§ I.1.b e c.

¹² In un'intervista pubblicata nel 1947 Varèse afferma: «Timbres and their combinations - or better, quality of tones and tone-compounds of different pitch, instead of being incidental become part of the form, coloring and making discernible the different planes and various sound-masses, and so creating the sensation of non-blending». EDGARD VARÈSE and ALEXEI HAIEFF, *Edgard Varèse and Alexei Haieff Questioned by 8 Composers*, «Possibilities», 1, 1947/48, pp. 96-97 e p. 109, in FLECHTNER, *Die Schriften* cit., pp. 264-268: 267.

¹³ Cfr. JONATHAN CROSS, *The Stravinsky Legacy*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, pp. 39-46.

giungere a riconoscere in diversi compositori «moderni», tra cui Varèse, tracce della «eredità stravinskijana».¹⁴ Uno degli aspetti più discussi dal musicologo inglese riguarda proprio le «block forms».¹⁵

Una tale angolazione analitica sembra risentire fortemente di quella tradizione storiografica formatasi intorno al binomio Stravinskij-Schönberg coniato da Theodor W. Adorno e, suo malgrado, radicatosi in forma semplificata e spesso privata dell'originaria problematicità nella discussione sulla *Nuova Musica*. Dicotomia che tende a ridurre le molteplici espressioni personali del Novecento musicale in due opposte e confliggenti direttrici, rispettivamente di restaurazione e di progresso. È vero che il filosofo spiega, nell'*Introduzione* al volume, che il motivo della trattazione esclusiva dei due «innovatori» non risponde a un giudizio «sul valore e neppure sul peso rappresentativo di quello che sta nel mezzo [...] non perché a loro [Schönberg e Stravinskij] spetti la priorità storica e il resto sia derivato da loro, ma perché solo essi, in forza di una consequenzialità che non conosce compromessi, esaltarono gli impulsi presenti nelle loro opere fino a trasformarli nelle idee immanenti nell'oggetto»¹⁶. Eppure, nell'unico passo della *Philosophie der neuen Musik* in cui è citato il nome di Varèse, Adorno lo iscrive tra gli «imitatori di Strawinsky [che] restarono inferiori al loro modello». Tuttavia – e questo è l'aspetto di maggiore interesse per la riflessione presente – il filosofo si preoccupa di distinguere la figura del compositore franco-americano ponendolo in rilievo come un'eccezione («forse») poiché, a differenza degli altri epigoni, a lui non sfugge quella stravinskijana «forza di rinuncia, il suo *renouncement*, la perversa gioia della ricusa» che fa del compositore russo un «moderno in ciò che non può più tollerare, e propriamente nell'avversione alla intera sintassi musicale».¹⁷ L'elemento che fa di Varèse un compositore moderno 'più moderno' dello stesso Stravinskij è rinvenuto da Adorno proprio nell'aspetto formale e nel rapporto con la sintassi tradizionale. Analogamente Cross, dopo aver fatto notare l'equilibrio fra elementi di continuità e di discontinuità raggiunto in *Jeux* di Debussy e nelle *Symphonies d'instruments à vent* di Stravinskij conclude: «Varèse's work [*Amériques*] is the more radical (and – arguably – the less successful) because of the absolute, and therefore less coherent, nature of its oppositions».¹⁸

In un mutato «orizzonte filosofico» e in una «prospettiva del *post factum*»,¹⁹ l'idea di un atteggiamento varesiano di 'avversione' nei confronti della sintassi tradizionale come prova di un approccio 'modernista' di matrice stravinskijana esige tuttavia una attualizzazione. Già Nanz, a proposito dei «principi di sviluppo formali» (*formale Entwicklungsprinzipien*) di *Amériques*, menziona contemporaneamente la presenza di

¹⁴ Un'analisi più approfondita delle relazioni fra la composizione varesiana e il *Sacre* dal punto di vista della «architectonic structure and several equivalences: pitch and rhythm, texture and space, timbre and vertical structures» è offerta da Bloch nella sua tesi dottorale, DAVID BLOCH *The Music of Edgard Varèse*, PhD Diss., University of Washington, 1973, pp. 68-97.

¹⁵ J. CROSS, *The Stravinsky Legacy* cit., in particolare il secondo paragrafo, *Block forms*, pp. 17-46.

¹⁶ THEODOR W. ADORNO, *Philosophie der neuen Musik*, Tübingen, J. C. B. Mohr, 1949. *Filosofia della musica moderna*, trad. it. di Giacomo Manzoni, Torino, Einaudi, 1975, pp. 9-10.

¹⁷ *Ibidem*, p. 148.

¹⁸ J. CROSS, *The Stravinsky Legacy* cit., p. 42.

¹⁹ G. BORIO, *Il pensiero musicale della modernità* cit., p. 1. Come sottolinea Borio, a differenza della «chiave di lettura della totalità musicale» adorniana, che sostiene che «tutti i suoi fenomeni si lasciano ricondurre a quella configurazione originaria, la prospettiva del *post factum*, in cui si colloca anche cronologicamente l'osservatore di oggi, non consente più di attivare una dialettica di lungo raggio e omnicomprensiva. Di fronte ai suoi occhi l'orizzonte filosofico sembra disgregarsi in numerosi frammenti, ciascuno dei quali possiede una dinamica propria e oppone resistenza a riduzioni e talvolta anche a comparazioni».

elementi di «rottura della continuità» e di «pragmatische und momentgebundenen Zusammenhänge» (come ad esempio la ricorrenza di un elemento o motivo variato), utilizzando il termine «transizioni organiche».²⁰ Tuttavia anche il musicologo svizzero, nell'esaminare l'inizio del lavoro, non si discosta dalla tradizione interpretativa che considera le prime sette battute come un'unità sintattica a sé stante, alla quale si contrapporrebbe l'ottava, pur rilevandone analogie strutturali.²¹ Il concetto di «brusca giustapposizione dei blocchi», legittimo solo se riferito esclusivamente ad alcuni aspetti del suono o limitatamente a specifici passaggi, non può essere assolutizzato e considerato un esempio di un «tipo di approccio compositivo 'cut and paste'», come sostiene Cross, «che corrisponde alla retorica [varesiana] delle masse di suono in collisione e dei piani in movimento»²². Il primo rischio che si cela dietro una tale interpretazione di queste prime misure è quello di accordare al primo gruppo di suoni, ossia al primo insieme di tre figure una preminenza di natura tematica e un maggior rilievo ai fini dell'analisi della forma complessiva del lavoro, e di relegare conseguentemente il materiale dell'ottava misura al rango di «inserto»²³, di natura contrastante e secondaria, che «inframmezza»²⁴ le ripetizioni del motivo melodico principale. Come si vedrà nell'analisi che segue, le figure esposte nei due segmenti sonori sono invece parimenti fondamentali per lo sviluppo dell'intera composizione. Una distinzione di natura qualitativa fra masse o piani sonori non trova giustificazione in nessuna delle numerose riflessioni del compositore sul tema, e anzi, quando parla di «sound-masses» o di «shifting planes», o ancora di «zones of intensities», è sempre sottinteso un atto di interazione vicendevole che avviene fra strutture qualitativamente paritarie.²⁵

In secondo luogo, Cross assimila il concetto delle «sound-masses» a quello dei «blocchi statici giustapposti» di Stravinskij²⁶, laddove il concetto di composizione «a mosaico», assunto dal musicologo per indicare una forma musicale priva di un «senso di progressione» interno,²⁷ soprattutto nel caso di un passaggio come quello in esame, si mostra inappropriato. Da un lato, infatti, i due insiemi (prime sette battute e ottava) agiscono in una relazione di tipo quasi causale fra loro, in una struttura sintattica in cui le une sfociano necessariamente nell'altra, la preparano, almeno quanto l'ultima deriva dalle prime. Al contempo, come si vedrà più avanti, le ramificazioni del materiale proveniente dalle figure dell'ottava misura, affatto statica, si distendono su tutto il pezzo. Le cellule generative apparse nei due motivi principali del flauto e del fagotto si cristallizzano, proprio nell'ottava, sotto forma di *Gestalten* peculiari che saranno sottoposte, a loro volta, a un processo di sviluppo. Ne consegue che anche l'utilizzo del concetto di musica

²⁰ D. Nanz: *Edgard Varèse. Die Orchesterwerke* cit., p. 85.

²¹ Simile è la posizione di Angermann, che tuttavia prende in considerazione le prime dieci misure considerandole come un passaggio suddiviso in tre segmenti (bb. 1-7, b.8 e bb. 9-10) fra loro fortemente contrastanti, nonostante alcune similarità strutturali. K. ANGERMANN, *Work in Process* cit., pp. 47 ss.

²² J. CROSS, *The Stravinsky Legacy* cit., p. 42.

²³ Nanz lo definisce «Einschub der Eröffnungsphase», cfr. D. Nanz, *Edgard Varèse. Die Orchesterwerke* cit., p. 213. Cfr. anche la tabella 30c di pag. 168.

²⁴ KEITH TEDMAN, *Edgard Varèse. Concepts of Organized Sound*, PhD Diss. Sussex University, 1982, p. 267.

²⁵ EDGARD VARÈSE, *The Liberation of Sound*, in *Contemporary Composers on Contemporary Music* cit., p. 197. In J. CROSS, *The Stravinsky Legacy* cit., p. 34.

²⁶ *Idem*.

²⁷ *Ibidem*, nota III, p. 249. Secondo l'autore, inoltre, la presenza di «harmonic fingerprints [...] mitigate, to some degree, the starkness of the collagistic oppositions in *Amériques*, most notably the predilection for forms of interval class 1." Inoltre, a fronte di una certa fluidità di materiale tra i blocchi, "in order to maintain a significant difference between blocks, an increased emphasis is thus placed on changes in timbre/orchestration, as well as rhythm/tempo», J. CROSS, *The Stravinsky Legacy* cit., pp. 45-46.

«statica» intesa come successione di blocchi ostinati, in cui, come dice Cross, «once its material has been established», ogni blocco «remains unchanged until the next block replaces it» e dove «there is no sense at all of 'development' within blocks»²⁸ nel caso di *Amériques* va significativamente ridimensionato.

INTERAZIONE FRA STRATI SOVRAPPosti

1. Il flauto

Dopo aver elencato i riferimenti più «ovvi» al *Sacre* (specialmente di natura morfologica), facendo notare giustamente le affinità della melodia iniziale del flauto alto varesiano sia con quella del fagotto nell'Introduzione alla "Adoration de la Terre", sia con la strutturazione della "Action rituelle des ancêtres" (c. 129), Cross espone in una tavola sinottica la «organisation of blocks» delle prime sette cifre della partitura di *Amériques* (Fig. 1).

Block forms

Fig. 2.2 Organisation of blocks in Varèse, *Amériques* (figs. 0–7) (Chou Wen-Chung edition, 1973)

Rehearsal figs	Tempo (crotchets/min.)	Material
0–1	60	A
1	112	B
1 ⁺¹ –1 ⁺³	60	A + untuned perc
1 ⁺³ –1 ⁺⁴	76	C
1 ⁺⁴ –2	76	D hn1 picks up sustained B from end of block A
2–2 ⁺²	60	A – perc and bsn
2 ⁺³ –2 ⁺⁷	88	E
2 ⁺⁷ –2 ⁺⁸	60	A + timp motif from D
2 ⁺⁸ –4	60	F though a distinct block, the vns/cel chromatic motif relates to the bsn in block A; sustained chord in lower strings cf. symmetrical chord (hn/tbns) from block D (fig. 1 ⁺⁵)
4–4 ⁺⁶	72	G 1st entry of siren + 'Danse sacrale' motif
4 ⁺⁷ –5	60	A solo afl final B sustained. + new layer
5–5 ⁺⁵	60	H E♭ cl takes over sustained B
5 ⁺⁶ –5 ⁺¹³	60/92	I cf. G (perc) + 'Danse sacrale' motif
5 ⁺¹³ –5 ⁺¹⁶	92	A' afl melody now on solo tpt, augmented
5 ⁺¹⁶	120	trans. 'quasi cadenza' cf. new layer in A at fig. 4 ⁺⁸
5 ⁺¹⁷ –6	<i>più moderato</i>	B
6 ⁺¹ –6 ⁺²	<i>tempo/accel</i>	trans. continuation of B?
6 ⁺³ –7	192	K E♭ cl motif at 6 ⁺¹³ derivative of afl (A) 'Danse sacrale' motif at fig. 6 ⁺²⁷
7	64 (= 192/3)	L vla cf. E♭ cl motif (K)

Fig. 1. J. Cross, *The Stravinsky Legacy*, p. 43

Ogni blocco è considerato a sé stante, «distintamente articolato in termini di timbro/orchestrazione, tempo e ritmo, e (forse solo secondariamente) di armonia» sotto forma di vere e proprie unità di significato fra loro del tutto indipendenti. I primi due «blocchi», A e B, corrispondono rispettivamente alle prime sette battute e all'ottava. L'autore fa poi coincidere il primo (A) con l'«initial statement» che consiste secondo lui in:

²⁸ Cfr. J. CROSS, *The Stravinsky Legacy* cit., pp. 42-43.

seven near-exact repetitions of the alto flute melodic fragment, where only the length of its first and last notes, including rests, is altered to give a pattern of durations in crotchet beats of 6.5, 5, 4.5, 6.5, 3, 3, 3.5, i.e. a general but inexact acceleration of events as the block proceeds (compare this with the subtle and sophisticated rhythmic alterations made to the opening bassoon melody of *The Rite*). As we have seen, two ostinatos – one continuous (harps), one periodic (bassoon) – accompany the alto flute.²⁹

Nonostante la reiterazione delle tre figure ripetute identiche sul piano delle altezze, la dinamizzazione della forma deriva effettivamente in buona parte dal parametro ritmico. Tre elementi assumono una certa rilevanza in questo senso: la lunghezza della prima e dell'ultima nota del flauto, che produce contrazioni nel tempo della struttura complessiva; le entrate successive del fagotto, sfasate rispetto alle regolarità del disegno del flauto e la durata della sua ultima nota che, al contrario del flauto, amplia progressivamente la sua figura; e infine l'andamento ininterrotto dell'arpa, che definisce lo spazio sonoro sul quale si stagliano i due eventi sonori antagonisti (vedi Fig. 4, più avanti). Le variazioni più evidenti del disegno del flauto alto nelle sue sette occorrenze riguardano effettivamente le durate della testa (Si) e della coda (Mi), ossia quelle componenti che invece, dal punto di vista delle altezze, si ripetono invariate (Fig. 2a e b).



Fig. 2a

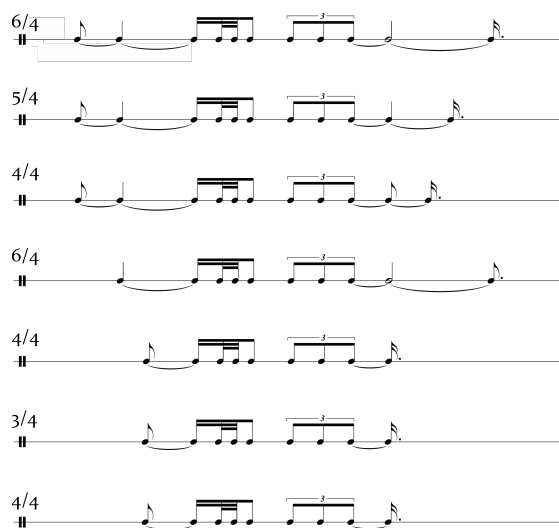


Fig. 2b

Il passaggio è costruito in modo tale che, pur eludendo le successioni di battiti e accenti regolari, mediante lo spostamento degli appoggi ritmici viene evitata una chiara dinamica tra tempi forti e deboli. La figura melodica del flauto appare, dunque, estendersi e contrarsi in rapporto al tessuto ritmico regolare dell'arpa che le soggiace.

²⁹ J. CROSS, *The Stravinsky Legacy* cit., pp. 43-44.

L'analisi delle variazioni del pattern delle durate del motivo del flauto nel corso delle ripetizioni mette in evidenza il movimento oscillatorio di ampliamento e riduzione del disegno, frutto di un meticoloso calcolo delle singole durate fra loro e rispetto all'intero passaggio. Nella tabella che segue (Fig. 3a) si mostrano, per ciascuna delle sette ripetizioni del disegno, le variazioni di durata delle singole componenti della figura – testa, corpo e coda.³⁰ Si nota immediatamente la presenza di una cesura in corrispondenza della quarta ripetizione (centrale, evidenziata in rosso) rispetto a una generale omogeneità nella distribuzione delle durate rispettivamente delle prime tre e delle ultime tre occorrenze. Si rileva inoltre come la riduzione proporzionale della durata del disegno ripetuto sia realizzata tramite una proporzione aritmetica, leggermente variata nel caso della coda della figura.

Ripetizioni	Durata Testa I v.	Durata Corpo I v.	Durata Coda I v.
1	12/32	16/32	19/32
2	12/32	16/32	11/32
3	12/32	16/32	7/32
4	8/32	16/32	14/32
5	4/32	16/32	3/32
6	4/32	16/32	3/32
7	4/32	16/32	3/32

Fig. 3a

Le durate delle ripetizioni della testa e del corpo del motivo del flauto si riducono seguendo una progressione con ragione = 4 (da 16 a 12 a 8 a 4), restituendo un rapporto di 4 : 3 : 2 : 1:

Corpo (rip. 1-7)	Testa (rip. 1-3)	Testa (rip. 4)	Testa (rip. 5-7)
16/32	12/32	8/32	4/32
4	3	2	1

La coda presenta due variazioni al modello di base in corrispondenza della quarta ripetizione, sia per la posizione nell'ordine delle ripetizioni sia per il suo valore di durata.

Anche le durate dell'ultima nota nel corso delle sette ripetizioni si riducono in base a un ordine successivo omogeneo e quasi del tutto regolare, di nuovo in base a modulo 4 (in ordine crescente: 3 – 7 – 11 – 14 – 19), fatta eccezione per la quarta occorrenza,

³⁰ Si considera come 'corpo' del disegno la parte invariata nelle sette ripetizioni, comprendendo perciò anche la parte finale della testa e quella iniziale della coda. Si esamina qui nel dettaglio solo la prima versione (Fig. 2b), la differenza fra le due partiture si mostra non rilevante ai fini dell'analisi dell'andamento totale.

prolungata per 14/32 anziché 15/32 come previsto dalla progressione. Essa si mostra anche per quanto riguarda la posizione come elemento di deviazione, introducendo un'espansione temporale centrale del passaggio e che invece, in un ordine di successione regolare, sarebbe dovuta occorrere al secondo posto (Fig. 3a).

Coda (rip. 1)	↓	Coda (rip. 2)	Coda (rip. 3)	Coda (rip. 4)	Coda (rip. 5-7)	
19/32		11/32	7/32	14/32	3/32	
5	:	3	:	4	:	1

Prendendo in considerazione non solo i singoli motivi ma anche le pause che li separano (Fig. 3b), si noterà come anche la durata della pausa che segue la quarta ripetizione del flauto (b. 4-5) presenti una deviazione per espansione rispetto alle altre pause di lunghezza fissa. La cesura che divide il passaggio in due metà si mostra sempre più chiara e rivela un significato strutturale e formale fondamentale sul quale ci si soffermerà più avanti. Per ora basti osservare che, sia nella prima che nella seconda versione, il “pattern” ripetuto (motivo del flauto più pausa successiva) va complessivamente riducendosi di durata nelle prime tre occorrenze, si amplia in corrispondenza del centro del disegno (quarta ripetizione, in rosso), e si riduce infine nelle ultime tre, in un accelerando che conduce all’ottava battuta.³¹

Ripetizioni	Durata totale del disegno I v. in /32	Durata delle pause	Durata totale del disegno II v. in /32	Durata delle pause
1	47/32 ⁻		51/32 ⁻	
Pausa		1/32		1/32
2	39/32		39/32	
Pausa		1/32		1/32
3	35/32		34/32	
Pausa		1/32		2/32
4	38/32		44/32	
Pausa		14/32		8/32
5	23/32 ⁺		22/32 ⁺	
Pausa		1/32		2/32
6	23/32 ⁺		23/32 ⁺	
Pausa		1/32		1/32
7	23/32		23/32	
Pausa		1/32		1/32

Fig. 3b

*

Riassumendo, a fronte di una invarianza delle altezze del motivo del flauto, si registra nel corso del passaggio una riduzione progressiva della durata delle sue ripetizioni (e delle relative pause di separazione fra loro). Indipendentemente dalle differenze tra le

³¹ Le indicazioni *rallentando* alla fine della prima battuta (-) e *accelerando* (+) nella quinta e sesta producono un leggero sfasamento dei singoli valori ma, ai fini della durata complessiva, risultano compensarsi, quasi annullandosi.

due versioni,³² che evidenziano un incremento di movimento interno alla figura nella revisione, questa riduzione quasi progressiva è inoltre interrotta da una maggiore prolungata della quarta ripetizione, centrale fra le sette, che si pone fin da ora come un elemento segnale ai fini di una interpretazione formale della frase, suggerendo un effetto di rallentamento che precede l'accelerando delle tre battute seguenti.

Un aspetto che si rileva anche in altri passaggi della partitura, di cui ci si occuperà meglio più avanti ma utile da segnalare fin da ora, riguarda la maggiore deviazione ritmica fra le occorrenze della seconda versione. Questo fatto dà rilievo a quel processo di "deformazione" o "alterazione" di una struttura basilare utilizzato da Varèse per ottenere articolazioni interne irregolari che diminuiscano la rigidità dell'architettura esterna. Nella seconda versione del lavoro Varèse aumenta ulteriormente quell'effetto di libertà ritmica del disegno del flauto già presente nella prima.

Nella frase succitata Cross, analizzando la partitura del 1929, definisce l'accelerazione di questi eventi come «generale ma inesatta»³³, contrapponendola alla «subtle and sophisticated rhythmic alterations made to the opening bassoon melody of *The Rite*». Non v'è dubbio che il fine varesiano fosse quello di creare un'impressione 'di libertà improvvisativa' del disegno, realizzata tuttavia mediante una struttura 'esattamente' calcolata. Lo scopo esplicitato dal compositore seppur in termini generali, risponde alla volontà di creare quell'effetto di oscillazione controllata della velocità di movimento di una figura (in questo caso, quella del flauto) nello spazio, indipendentemente dal movimento della 'superficie piana' su cui la figura è proiettata (costituita dalla scansione regolare dall'arpa). Per concludere è interessante leggere quanto diceva Varèse a proposito di *Intégrales*, facendo riferimento proprio a un sistema che, a differenza di quello tradizionale fondato su «quantità i cui valori sono fissi», fosse basato su «valori che cambiano continuamente in relazione a una costante»: «In other words, it would have been like a series of variations, the changes resulting from slight alterations of a function's form or from the transposition of one function to another». Per facilitare la spiegazione del fenomeno, egli continua, si trasferisca il principio alla «sfera visuale»:

and consider the changing projection of a geometrical figure onto a plane surface, with both geometrical figure and plane surface moving in space, but each at its own changing and varying speeds of lateral movement and rotation. [...] [B]y allowing both figure and surface to have their own movements, one is able to represent with that projection an *apparently unpredictable image of a high degree of complexity*; moreover, these qualities can be increased subsequently by permitting the form of the geometrical figure to vary as well as its speeds...³⁴

³² La riduzione pausa fra la IV e la V occorrenza del flauto nella seconda versione rispetto può essere letta nel senso di una riduzione dell'effetto di cesura, mirato anch'esso a ridurre la 'quadratura' che si intravede nella frase.

³³ J. CROSS, *The Stravinsky Legacy* cit., p. 44.

³⁴ Cfr. F. OUELLETTE, *Edgard Varèse* (1968) cit., p. 83. Il corsivo è di chi scrive. Strawn fa derivare il testo dagli *Autobiographical Remarks*, 1959, cit., non pubblicata interamente (e mancante in Flechtner). Cfr. JOHN STRAWN, *The Intégrales of Edgard Varèse Space, Mass, Element, and Form*, «Perspectives of New Music», 17/1, 1978, pp. 138-160: 139. L'estratto citato si ritrova anche nel testo *Erinnerungen und Gedanken*, in «Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik», 3, 1960, pp. 65-71: 67, anche in FLECHTNER, *Die Schriften* cit., pp. 351-361: 353-354.

2. L'arpa e il fagotto

Il disegno dell'arpa si estende quasi lungo l'intero passaggio, a partire dalla seconda ripetizione del flauto (secondo quarto di b. 2) e fino all'ultima occorrenza del flauto (penultimo quarto di b. 7), per un totale di 24/4 e poco meno di 30 secondi, e procede effettivamente con un ostinato regolare senza deviazioni ritmiche o accentuative.

Moderato - Poco lento ($\text{♩} = 60$)

Fig. 4, bb. 1-7

Analogamente al motivo del flauto, anche la figura del fagotto si sovrappone all'ostinato dell'arpa. Il gesto del fagotto si mostra sotto forma di tre ripetizioni, strutturate ciascuna nella testa scalare cromatica e nella coda costituita dal prolungamento della nota di arrivo del frammento di scala. La conformazione del disegno e la sua disposizione nella frase intera (bb. 1-8) sono strutturate in modo che il disegno nella sua interezza sia posizionato al centro delle otto misure (bb. 3-6) e che, delle sei misure, tre siano occupate dalle tre teste del motivo, mentre le successive tre contengano solo la coda del terzo gesto cromatico (Fig. 5). A partire dalla seconda metà del passaggio la figura del fagotto va contraendosi per poi estinguersi in anticipo rispetto agli altri due motivi. Significativo è il fatto che il punto di svolta interno alla figura corrisponda con la cesura summenzionata che separa le misure 4 e 5.

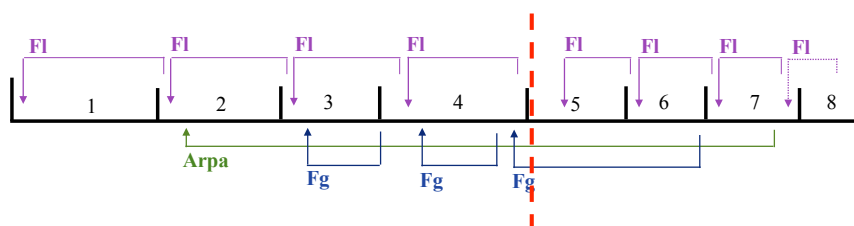


Fig. 5

A differenza dell'arpa, le entrate misurate e calcolate del fagotto non possono essere ridotte al rango di figura d'accompagnamento né di «ostinato periodico»³⁵; alcuni dettagli di natura morfologica sembrano piuttosto preannunciarne il ruolo di controsoggetto cromatico che, fin dalla sua prima apparizione, dialoga con la linea melodica diatonica del flauto, anticipando gli sviluppi che faranno di esso un vero e proprio motivo generatore di materiale tematico.

³⁵ J. CROSS, *The Stravinsky Legacy* cit., p. 44.

LA PRIMA FRASE

Entrambi i motivi – flauto e fagotto – sono formati da una componente diastematicamente movimentata (evidenziata in rosso nella figura 6a) e da una parte fissa (in blu), costituita da una nota tenuta. Essi inoltre si sovrappongono alternativamente, in modo tale che al movimento di uno corrisponda la fissità dell'altro. Così facendo il gesto veloce del fagotto di battuta 3, tramite un'articolazione ascendente (in rosso), movimentata l'elemento stabile del profilo del flauto (in blu); subito dopo, all'inverso, l'altezza di arrivo tenuta del fagotto (in blu) ha il ruolo di sostenere, con un'altezza fissa, la parte mobile discendente della figura del flauto (in rosso). Si può affermare che i due profili si *contrappuntano* a vicenda.

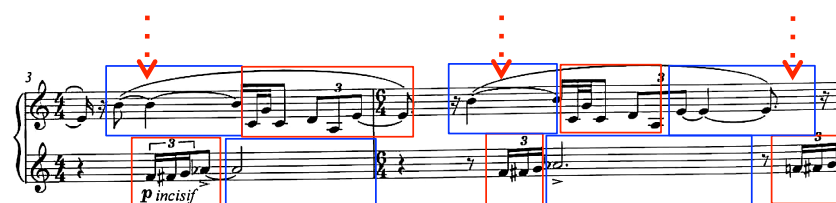


Fig. 6a, bb. 3-4

Nella seconda occorrenza (b. 4) la configurazione si ripete nuovamente, alterata da una leggera posticipazione del baricentro della figura del fagotto. In questo modo la nota di inizio Fa coincide qui con l'arsa della battuta e il Lab accentato con la sua tesi. Così facendo Varèse riduce la distanza temporale tra il gesto ascendente del fagotto e il profilo movimentato del flauto, sottolineando quindi le loro differenti velocità di ripetizione e ottenendo in questo modo un effetto di stringendo progressivo anche nel motivo del fagotto. Questa tendenza è però bloccata in coincidenza con la cesura posta a conclusione della quarta battuta.

Sull'ottavo conclusivo di misura 4 entra la terza occorrenza del fagotto (Fig. 6a), questa volta sul tempo più debole della battuta e in corrispondenza dell'estinzione del suono del flauto, dal quale il gesto cromatico sembra ora affrancarsi, assumendo un rilievo proprio. L'ultima terzina ascendente del fagotto entra in coincidenza del Mi, ovvero sulla coda del flauto, e sembra prefigurare un suo prolungamento cromatico esponendo le note Fa-Fa# mancanti nel disegno diatonico. Risuonando sulla pausa del flauto, il gesto del fagotto assume allora un ruolo primario proprio in corrispondenza della citata lunga pausa di cesura (Fig. 6b). In un metaforico ribaltamento dei ruoli, è il fagotto questa volta a precedere l'entrata del flauto, e la sua coda viene prolungata (il Lab tenuto), sostenendo le prime due delle ultime tre ripetizioni del motivo del flauto, caratterizzato dalla forma più contratta. La relazione (inversamente proporzionale) fra i due disegni è resa ancor più evidente dal fatto che, alla scomparsa delle componenti prolungate nella testa e nella coda del flauto, corrisponde all'inverso l'elisione dell'elemento dinamico ascendente del fagotto. Il punto di cesura corrisponde, come detto, al passaggio tra la quarta e la quinta battuta.

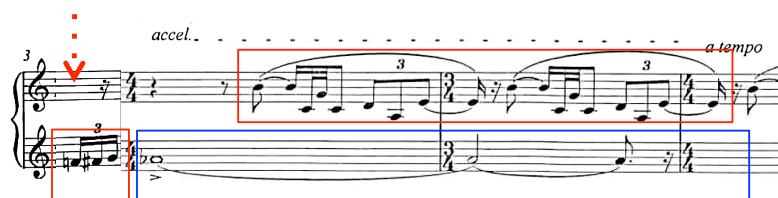


Fig. 6b, bb. 5-6

La mutata dinamica dell'equilibrio fra i due gesti è riscontrabile in una caratteristica morfologica della frase che consiste nella variazione delle durate dei disegni: la contrazione progressiva del modulo del flauto già esaminata, infatti, corrisponde a una crescita esponenziale della lunghezza dei tre incisi del fagotto, che procede da $3/4$ a $3,5/4$ a $7,25/4$.

Fin da questo primo avvio di frase, si mostra in tutta evidenza la natura chiasmatica del rapporto che lega i due gesti e che prelude agli antitetici sviluppi futuri delle due idee motiviche: l'una, che forma il tema del flauto, il quale da protagonista assoluto della prima parte espositiva passerà vieppiù in secondo piano, per poi scomparire del tutto; l'altra, inizialmente priva di potenzialità tematiche, simile a un controsoggetto 'sub-tematico', sarà sottoposta man mano a sviluppo, fino a divenire il motivo da cui avranno origine il secondo e il terzo tema dal lavoro.

INTERAZIONE FRA 'BLOCCHI GIUSTAPPOSTI'

L'ottava battuta si mostra, a un primo sguardo, fortemente contrastante rispetto alle sette precedenti, le quali tuttavia, tramite chiare articolazioni agogiche, ne preparano l'arrivo. La natura espositiva della melodia iniziale del flauto e il procedimento di presentazione e di accumulazione progressiva del materiale dell'arpa e del fagotto, che entrano uno dopo l'altra e che producono variazioni nelle ripetizioni del flauto (mediante sovrapposizione degli strati), invertono il corso del passaggio volgendolo verso una contrazione, come detto, a partire dalla quinta battuta. Tuttavia il raggiungimento dell'epilogo è realizzato solo tramite quel rovesciamento improvviso che interviene con l'ottava misura, con cui si completa la struttura fraseologica.

All'ascolto l'entrata delle tre nuove *Gestalten* produce un effetto inequivocabile di *frattura*, già in parte descritto. Dal punto di vista meramente dinamico, il fortissimo dell'ottava battuta produce un forte urto rispetto alla sonorità soffusa realizzata nelle misure precedenti (con il mezzoforte del flauto alto e il piano di arpa e fagotto), reagendo in un certo senso ad esso. Anche il carattere espressivo cambia molto repentinamente, passando da un ostinato-legato melodico e solistico dell'inizio a un rapido riempimento dello spazio sonoro tramite l'apparizione di tre eventi nettamente distinti da ciò che li precede. Le scelte timbriche ricoprono ugualmente un ruolo primario nella realizzazione del contrasto acustico tra le prime sette e l'ottava battuta, laddove all'impasto sonoro dei tre strumenti iniziali sovrapposti si contrappone ora l'eterogeneità timbrica di tre disegni dai contorni estremamente delineati, giustapposti l'uno accanto all'altro e disposti in tre registri ben separati. La scansione ritmica periodica e omogenea dei tre gesti sovrapposti, prolungata per quasi mezzo minuto, viene anch'essa sostituita da tre cambi subitanei del profilo ritmico delle tre figurazioni, che si succedono a intervalli brevissimi (meno di tre secondi l'una dall'altra). Rispetto al gruppo figurale esposto nelle prime sette battute, il secondo dell'ottava si presenta quindi, al contempo, come una contrazione temporale (orizzontale) e come un'espansione nello spazio (verticale). La tensione accumulata nel complesso ostinato ripetitivo iniziale si libera, quindi, sfociando nel primo di una serie di gesti esplosivi che scandiranno le cesure formali del pezzo e che conclude questa prima parte espositiva. L'effetto sonoro prodotto da una tale contrapposizione fra mezzi espressivi discontinui è paradigmatico di un procedimento sintattico fondamentale usato da Varèse nella strutturazione di passaggi contigui, basato sul principio già menzionato della complementarità non solo armonica (sulla base del totale cromatico), ma anche timbrica (nella strumentazione), intervallare e ritmica.

LA PRIMA FRASE

5 ¹/₄ = 112 subito Animato molto, quasi Presto

Fig. 7

Si è notato come le figure comprese nei due insiemi adiacenti si differenzino dal punto di vista della sonorità; tuttavia proprio la reiterazione dei tre disegni iniziali e la loro stasi timbrica creano un'aspettativa che può essere soddisfatta solo mediante un netto mutamento dell'equilibrio ormai consolidato. Equilibrio che viene sì sovvertito ma secondo una logica complementare (di cui si è già detto).

L'ampliamento progressivo di estensione di registro succitato, tendente al completamento dello spazio sonoro udibile, è concretizzato nel gesto di apertura verso l'inclusione di tutti gli strumenti dell'orchestra a questa prima frase di 'presentazione' del soggetto dell'opera. Come nel caso delle altezze, la tensione a una complementarità integrale è spesso compensata dalla realizzazione di un insieme quasi completo, laddove proprio l'elemento mancante istituisce un collegamento, in base a un rapporto di 'necessità' con quanto segue. In questo senso può essere interpretata la totale esclusione delle percussioni dalla prima frase, verso una prosecuzione che ha poi avvio, in apertura della nona battuta, proprio con l'entrata delle percussioni, ossia con una componente di variazione aggiunta alla altrimenti identica ripetizione del soggetto delle prime sette battute.

L'analisi del trattamento dell'agogica rivela, forse in modo più chiaro rispetto a tutti gli altri parametri, in che modo Varèse prepari minuziosamente il 'colpo di scena' dell'ottava battuta tramite un doppio 'effetto sorpresa'. L'incedere misurato della melodia del flauto alto in tempo *Moderato poco lento*, regolato dall'indicazione metronomica (60 alla semiminima), viene interrotto una prima volta con il rallentando che conclude la prima battuta, sottolineando l'importanza del motto iniziale esposto dal flauto solo e separandolo dal resto della frase. La seconda misura riconduce al tempo primo, subito scandito dall'entrata dell'ostinato in semicrome dell'arpa, che si sovrappone al disegno del flauto, variato mediante contrazione della durata della nota finale. L'entrata del fagotto nella terza battuta decreta l'apparizione dell'idea completa, prolungata tramite una ripetizione confermativa, sempre a tempo e fino alla misura successiva. Nella quinta e sesta battute l'effetto di incalzando realizzato tramite riduzione delle durate della testa e coda del flauto e tramite 'frammentazione' del disegno del fagotto (ridotto alla sua sola coda) è accentuato dall'accelerando che tuttavia, invece di sfociare in un evento esuberante che liberi l'energia accumulata, viene improvvisamente smorzato, come in una cadenza evitata, dal ritorno del modello iniziale *A tempo*. Questa prima frenata e ripresa del tempo primo lascerebbe intendere un'ulteriore prosecuzione mediante ripetizione del disegno; l'aspettativa viene, invece, ancora una volta disattesa dal contrasto sonoro dell'ottava battuta, realizzato tramite incremento non solo dinamico ma anche agogico, con un tempo (quasi) raddoppiato (*Subito Animato molto, quasi Presto*,³⁶ 112 alla semiminima).

Ai fini del riconoscimento di una struttura fraseologica, è utile includere in una siffatta osservazione della configurazione del tempo di questo passaggio gli aspetti che riguardano la gestione del materiale motivico, le loro connotazioni dinamiche e metrico-ritmiche. In questo senso, la frattura più forte nell'articolazione interna della frase consiste senz'altro nella trasformazione del materiale musicale che occorre fra la settima e l'ottava battuta e che corrisponde alla situazione di differenziazione massima prodotta dall'entrata di nuovi strumenti e nuove figure e dal cambio di tempo. Una seconda, meno accentuata cesura del taktus ritmico regolare in quarti appare all'estremo opposto della frase, fra la prima e la seconda battuta. Qui il motivo del flauto solo è separato dalle sue ripetizioni tramite il rallentando alla fine del disegno, in seguito al quale entrano gli altri due strumenti in successione. La struttura simmetrica che comincia a delinearsi (Fig. 8a) è confermata anche dalla stretta analogia fra la seconda e la settima battuta, non solo dal punto di vista della strumentazione (in entrambi i casi flauto e arpa), ma anche dall'indicazione *A tempo*, che segue nel primo caso un rallentando e nel secondo un accelerando.

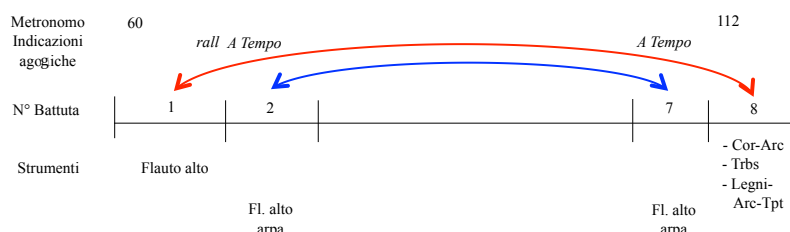


Fig. 8a

³⁶ Nella seconda versione esso è modificato in *Animato molto subito* (112 alla croma).

Proseguendo, e muovendosi in senso simmetricamente convergente verso il centro, si osserva come alle battute 3 e 4 corrispondano le misure 5 e 6, in particolare dal punto di vista degli strumenti, in seguito all'entrata del disegno del fagotto (Fig. 8b). Le indicazioni agogiche e la struttura dei disegni distinguono, invece, le due coppie di battute fra loro. Il tempo primo delle prime due è infatti variato tramite l'accelerando nelle due successive; come si è già visto, anche per quanto riguarda le componenti del disegno del fagotto (gesto cromatico ascendente e nota prolungata finale) la cesura tra la quarta e la quinta misura è netta.

Gli *accelerando* e *accelerando sempre* sfociano poi, a battuta 7, su un *A tempo* che contraddice, come in una cadenza evitata, l'aspettativa di uno sfogo di energia culminante. L'inattesa ripresa della situazione iniziale (identica a b. 2) viene però subito interrotta dall'entrata dell'ottava battuta, con una velocità quasi doppia e introducendo una situazione acustica notevolmente contrastante.

Metronomo	60							112
Indicazioni agogiche	Moderato	rall	A Tempo		accel.	accel. sempre	A Tempo	Animato molto
N° Battuta	1	2	3	4	5	6	7	8
Metro	6/4	5/4	4/4	6/4	4/4	3/4	4/4	5/4
Strumenti	Flauto alto	Fl. alto + Arpa	Fl. alto + Arpa + Fagotto (Testa + Coda)	Fl. alto + Arpa + Fagotto (Testa + Coda + Testa)	Fl. alto + Arpa + Fagotto (Coda)	Fl. alto + Arpa + Fagotto (Coda)	Fl. alto + Arpa	Corni + Archi + Trbs + Legni-Archi-Tpt

Fig. 8b

Il ricorso al modello delle prime misure di *Peripetie* di Schönberg suggerisce un'interpretazione dell'effetto prodotto dall'improvvisa discontinuità sonora in chiave aristotelica, come 'svolta drammatica' e colpo di scena sorprendente che rovescia l'azione e purtuttavia non interrompe la sequenza causale del racconto, risultando «dai fatti anteriori per necessità o secondo verisimiglianza». Proprio in coincidenza con la 'peripezia' (περιπέτεια) si compie inoltre quell'agnizione (αναγνώρισις) o atto riconoscimento realizzato tramite l'inversione fra i ruoli delle due figure, del flauto e del fagotto, dando avvio al lungo processo di riconoscimento dell'identità dei personaggi sul quale si tornerà in conclusione di capitolo.³⁷

³⁷ Aristotele nella *Poetica* afferma che: «La peripezia, come si è detto, è il rivolgimento dei fatti verso il loro contrario», ovvero verso un esito contrario rispetto a quello che ci si aspetterebbe stando alle premesse del racconto, e «secondo il verosimile e il necessario», ovvero senza interrompere la sequenza causale del racconto». ARISTOTELE, *Poetica*, X, 1452a.

STRUTTURA FRASEOLOGICA

Le osservazioni avanzate su queste prime otto battute rivelano una logica costruttiva fondata su funzionalità sintattiche e narrative non molto dissimili da quelle di una *frase* classica (*Satz*), nell'accezione assegnata al termine dalla teoria formale d'inizio Novecento.³⁸ Più tardi, nei *Fundamentals of Musical Composition*, Schönberg fornisce indicazioni su come 'costruire' una frase di otto battute, in base ai principi di iniziale presentazione di un tema (nel suo motivo di base) e di susseguente continuazione. Nelle riflessioni sulla forma musicale del compositore viennese (e dei suoi allievi) si ritrovano, sintetizzate e sviluppate, molte delle premesse e dei concetti della *Formenlehre* ottocentesca (H. C. Koch, J. C. Lobe e A. B. Marx), in particolare nei summenzionati *Fundamentals* (pubblicati postumi nel 1965), e nella *Einführung in die musikalische Formenlehre* di Erwin Ratz (1951). Per l'analisi fraseologica che segue si è scelto di mutuare alcuni concetti e termini dalle teorie 'funzionali' formalizzate da William E. Caplin e raccolte nel volume *Classical Form* (1998), che costituisce una delle riletture più giovani e più elaborate di quella tradizione.³⁹

³⁸ Una consistente e pregnante formulazione del concetto di frase (*Satz*) come unità di riferimento formale viene fatta risalire a Schönberg, esposta già nel suo *Brahms the Progressive* (1933/1947), in Id., *Style and Idea*, cit., pp. 398-441, e in seguito formalizzata nei suoi *Fundamentals of Musical Composition*, ed. by G. Strang and L. Stein, London, Faber and Faber, 1967, in particolare i capitoli V e VIII. Una sistematizzazione di queste teorie si ritrova in particolare negli scritti di alcuni studenti del compositore. Cfr. in particolare ERWIN RATZ, *Einführung in die musikalische Formenlehre* cit.; ERWIN STEIN, *Form and Performance*, London, Faber and Faber, 1962; JOSEF RUFER, *Die Komposition mit zwölf Tönen*, Berlin, Hesse, 1952 (cap. III). Cfr. anche EDWARD T. CONE, *Musical Form and Musical Performance*, New York, Norton, 1968; CARL DAHLHAUS, *Satz und Periode: Zur Theorie der musikalischen Syntax*, «Zeitschrift für Musiktheorie», 9, 1978, pp. 16-26; WILLIAM E. CAPLIN, *Classical Form. A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*, New York, Oxford University Press, 1998; dello stesso autore cfr. anche *Funktionale Komponenten im achttaktigen Satz*, «Musiktheorie», 1, 1986, pp. 239-260, e Id., *The "Expanded Cadential Progression": A Category for the Analysis of Classical Form*, «Journal of Musicological Research», 7, 1987, pp. 215-257: 218-219.

³⁹ Vedi in particolare di W. CAPLIN, *Classical Form* cit., accanto ai titoli citati nella precedente nota. Per i termini corsivi qui di seguito si vedano pp. 9-12 e *passim*.

PRESENTATION PHRASE (Bb. 1 - 4)

Basic Idea (M. a) **Repetition (a + b)** **Basic Idea (M. c)**

Amériques

*To my unknown friends
of the Spring of 1921.*

Moderato poco lento ♩ = 60

Motive (a)

Motive (b)

Motive (c)

*Impulsive Sounds -
The right hand strikes the most
sonorous part of the sounding board
with the tip of the 3rd finger.
The left hand plays normally.*

Instruments: Flute grave, 1^{er} Basson, 1^{re} Harpe, 2^e Harpe, Flutes (1. 2, 3. 4), Hautbois (1. 2, 3. 4), Clarinettes (1 mib, 1-2 mib, 1 la), Violons (1^{er}, 1. 2, 3. 4), Violas (Cora, Fia, 5. 6, 7. 8), Trompettes ut (1. 2, 3. 4, 5. 6), Trombones (1, 2, 3), Harpes (1^{re}, 2^e), Viol. (1^{er}, 2^e), Altos, Celli.

Section Break: A vertical red line separates the first section from the second.

Bottom Labels: Repetition (a+b+c) | ----- Fragmentation ----- Liquidation Cadential

CONTINUATION PHRASE (Bb. 5 - 8)

Fig. 9⁴⁰

⁴⁰ Nella figura è riprodotta la prima pagina della edizione J. Curwen & Sons, ove le prime otto battute, a differenza delle altre edizioni, sono condensate nella sola prima facciata, così come avviene nel manoscritto originale. Una riproduzione della prima pagina del manoscritto è contenuta in *Edgard Varèse: Composer, Sound Sculptor, Visionary*, ed. by F. Meyer and H. Zimmernann, Woodbridge, Boydell, 2006, p. 135.

Nella prima parte della frase di *Amériques* (Fig. 10 a., bb. 1-4), l'idea di base (*Grundidee* o *Basic Idea*) contenente il materiale melodico fondamentale del tema, è composta da tre motivi, che possiedono ciascuno una struttura caratteristica dal punto di vista melodico e ritmico: due basilari, quello del flauto (a) e del fagotto (c), e uno secondario di accompagnamento (b), dell'arpa. Il motto di apertura (a) occupa una sola misura ed è separato mediante un rallentando dalla sua immediata ripetizione (che Caplin definisce *Statement-response Repetition*)⁴¹, variata tramite aggiunta del motivo secondario (b). Mentre i (a) e (b) continuano a reiterarsi, a battuta 3 compare l'idea nuova (c), che viene subito dopo ripetuta (b. 4). Varèse costruisce dunque in modo peculiare la *Grundidee* come somma di motivi distribuiti su più voci che, anziché succedersi, si sovrappongono simultaneamente e contrappuntisticamente. In questo modo le idee motiviche si 'accumulano' progressivamente e pongono in essere uno schema formale di quattro misure, divise in due coppie ciascuna contenente le funzioni di esposizione e ripetizione.

Nelle due battute iniziali il motivo (a) viene prima esposto da solo (b. 1) e poi ripetuto, variato tramite l'aggiunta dell'arpa (b. 2); nelle due seguenti entra il motivo di natura contrastante (c), anch'esso dapprima esposto (b. 3), quindi ripetuto e variato tramite la doppia entrata del fagotto (b. 4). In questo modo le quattro misure completano la funzione di *presentazione* (*Presentation Function*) assegnata tradizionalmente alla prima semi-frase (*Presentation Phrase*).

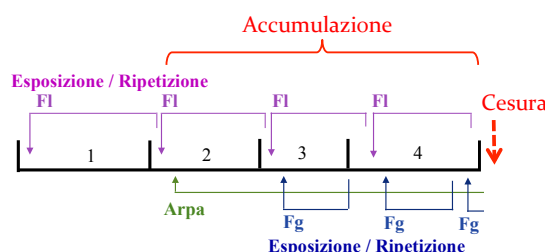


Fig. 10a: *Presentation Phrase*

Le entrate separate dei tre strumenti, inoltre, fanno risaltare le peculiarità strutturali e di registro dei tre disegni, ponendo in rilievo i volumi di ciascuna figura e accentuando l'effetto di riempimento progressivo dello spazio sonoro (nella misura in cui, come visto, arpa e fagotto s'inseriscono nei vuoti di registro della figura del flauto). In questo modo, indipendentemente dal metro e dal tempo metronomico unitario, Varèse riesce a differenziare le velocità dei singoli motivi. Al disegno irregolare del flauto, non coincidente con il *tactus* della battuta e internamente quasi privo di appoggi ritmici, si sovrappone dapprima l'ostinato regolare della *texture* dell'arpa, che si muove dall'inizio alla fine elidendo la percezione di un accento ritmico di battuta, e infine il frammento scalare del fagotto. Quest'ultimo, variato nella lunghezza e nel punto d'attacco rispetto sia al metro della battute che agli altri due disegni, moltiplica l'irregolarità ritmica complessiva, presagendo, con la sua terza entrata anticipata, l'effetto dell'accelerando seguente.

⁴¹ Sebbene nella teoria formale classica (in Caplin, ma già in Ratz) il concetto di «statement-response repetition» sia inscindibilmente legato a un'armonia simmetrica (ad esempio, I-V che diviene V-I), nella partitura, al pari delle altre componenti formali qui in esame, esso è assunto a puro dispositivo sintattico, de-funzionalizzato dal punto di vista armonico.

L'ordine stesso di apparizione delle figure sembra suggerire la doppia valenza di oggetto e processo dell'idea nucleare del pezzo contenuta in queste prime battute, presentando fin da subito non solo un materiale ma anche un percorso che da una divisione *discreta* delle strutture armoniche tende a un *continuum* realizzato tramite il passaggio dall'ambito diatonico (flauto e arpa) al cromatismo del fagotto. Per mezzo della *ripetizione*, quindi, viene definita l'idea di base come somma simultanea dei tre oggetti e viene completata la struttura della *Presentation Phrase* (2 + 2).

Un ulteriore effetto della ripetizione è quello di creare percettivamente una richiesta di una frase di *prosecuzione* che tragga le conseguenze direttamente dalla frase di *presentazione*. Varèse prosegue inserendo nella seconda semi-frase un 'secondo gruppo' di quattro battute (Fig. 10 b), costruito coerentemente alle precedenti quattro, tramite cioè una *continuazione* logica del processo in esse avviato (*Continuation Phrase*, nella terminologia di Caplin). Dato il ruolo preminente ricoperto dalle strutture simmetriche nel pensiero costruttivo varesiano, non sorprende se il compositore realizzi una *continuazione* ricorrendo a una struttura specularmente simmetrica rispetto alla prima semi-frase. Il procedimento di accumulazione delle battute iniziali viene infatti invertito proprio a partire dalla quinta battuta, ove il motivo del fagotto è sottoposto a un processo di «riduzione dell'unità formale» che Caplin definisce come *frammentazione* (*Fragmentation*), sulla base del principio di scissione e dissociazione della grandezza dell'unità musicale formulato da Ratz (*Abspaltung*). L'entrata anticipata del gesto ascendente del fagotto alla fine di battuta 4 costituisce la sua ultima apparizione, e nella seconda metà della frase esso non si presenta più nella forma completa ma in quella ridotta, costituita dalla sua sola coda.

Nella settima misura, poi, il disegno del fagotto scompare completamente, mentre la *texture* dell'arpa viene interrotta sull'ultimo quarto.

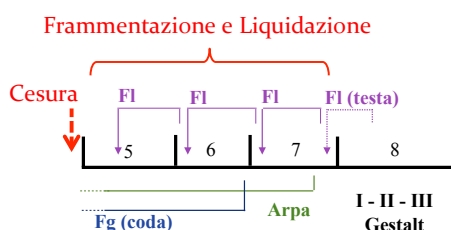


Fig. 10b: *Continuation Phrase*

Al contempo l'intera semi-frase viene abbreviata, tramite una riduzione del metro e sostenuta da un *accelerando*. L'effetto complessivo, in linea con la «funzione di continuazione» della frase, è simile a quello di una «liquidazione» molto sintetica che, secondo la teoria di Schönberg, ha lo scopo di:

counteract the tendency toward unlimited extension. Liquidation consists in gradually eliminating characteristic features, until only uncharacteristic ones remain, which no longer demand a continuation. Often only residues remain, which have little in common with the basic motive. In conjunction with a cadence or half cadence, this process can be used to provide adequate delimitation for a sentence. The liquidation is generally supported by a shortening of the phrase.⁴²

⁴² A. SCHOENBERG, *Fundamentals of Musical Composition* cit., p. 58; cfr. anche pp. 20-22 e 58-62.

Il fatto che Varèse applichi al motivo del fagotto, e non a quello 'preminente' del flauto, il procedimento di liquidazione è particolarmente significativo. La *Continuation Phrase* si conclude, secondo Caplin, con una formula melodico-armonica «convenzionale» che da un lato manca dell'individualità e degli elementi caratteristici che la renderebbero simile al tema, e dall'altro possiede una «funzione cadenzale» (*Cadential Function*). Nell'ottava battuta il compositore realizza l'idea cadenzante elaborando, come visto, elementi cellulari dell'idea basilare (l'intervallo di settima maggiore, il salto ascendente e discendente di quinta, il frammento cromatico), privandoli tuttavia della pregnanza motivica che essi avevano nel contesto espositivo. La componente più immediatamente riconducibile a uno degli elementi motivici precedenti consiste nel frammento di scala cromatica discendente conclusivo (terza *Gestalt*), che si trova in rapporto non solo di analogia ma anche di complementarità rispetto al gesto ascendente del fagotto. L'elemento cromatico, inizialmente percepito come «convenzionale» rispetto al motivo del flauto, diviene ora quello più individualmente caratterizzato in confronto alle altre *Gestalten* dell'ottava misura. Ribaltando il valore della figura in base al contesto di riferimento, Varèse ribadisce, indirettamente, il ruolo peculiare del motivo (c).

In questo modo egli pone in essere quel processo di progressiva formazione di un'entità tematica a partire da quella che Dahlhaus, a proposito del tardo Beethoven, definisce come una «idea di fondo», che emerge nelle prime battute («tematicamente»), per restare poi «seminascosta» e «permeare, ma senza farsi notare, 'sub-tematicamente', il tessuto dei motivi.»⁴³

Nella tabella sintetica che segue è riportato uno schema della prima frase di *Amériques*, organizzato in base alle funzioni formali fin qui esposte.

PRIMA FRASE												
N° battute:	2 + 2				4							
Battute N°:	1	-	2	-	3	+	4	5	+	6	-	7 - 8
Funzione formale	Presentation Phrase							Continuation Phrase				
Funzioni	Basic Idea							Continuation function			Cadential function	
specifiche e materiali	[Idea + Repetition]–[Idea + Repetition]							Fragmentation – Liquidation				
	(a)	(a)(b)	(a)(b)(c)	(a)(b)(c)	(a)(b)(c-c)							

Fig. 11: Struttura formale della prima frase (bb. 1-8)

⁴³ CARL DAHLHAUS, *Ludwig van Beethoven und seine Zeit*, Laaber, Laaber-Verlag, 1987. Trad. it. *Beethoven e il suo tempo*, Torino, EDT, 1990, p. 207-208.

La presenza di una struttura sintattica tanto chiara e logica è compensata da un'impressione uditiva di forte irregolarità, realizzata mediante un effetto di imprevedibilità ritmica e accentuativa. Varèse sceglie infatti una disposizione asimmetrica e non sincronica dei motivi fra loro e rispetto alle divisioni di battuta, accentuata dalla costante variazione della loro durata rispetto a un metro anch'esso variabile di battuta in battuta.

La ripetitività flessibile e continuamente mutevole delle strutture di *Amériques* si differenzia spesso da quella «obsessive attitude to rhythmic procedures and repetition»⁴⁴ che caratterizza molti passaggi stravinskijani, soprattutto del *Sacre*. Tra le «molte dirette allusioni» al balletto che Cross giustamente rileva nella partitura varesiana, quella fra le prime sette battute di *Amériques* e la “Action rituelle des ancêtres” del balletto appare particolarmente interessante (Fig. 12). Dal punto di vista delle tipologie morfologiche, la somiglianza con il passaggio che precede la “Danse Sacrale” finale è indubbia: su un ostinato ritmico esposto da corni, percussioni e archi pizzicati, emergono le entrate di un veloce frammento cromatico del corno inglese; esso, a partire dalla terza ripetizione, viene poi contrappuntato da una figura arpeggiata del flauto contralto.

L'aspetto che maggiormente distingue e differenzia i due passaggi riguarda invece la struttura ritmico-accentuativa. Stravinskij compone un ostinato omoritmico regolare, che procede lungo tutto il passaggio su un metro fisso di 4/4, senza fluttuazioni di tempo. Gli incisi regolari del corno inglese scandiscono la suddivisione metrica con entrate regolari sempre sull'ultimo quarto della battuta (ogni quattro od otto pulsazioni). Il fatto che tutti e tre gli strati sonori sottolineino la preminenza del tempo forte sempre sul primo quarto della battuta conferisce al passaggio quell'effetto di stabilità e staticità, funzionale al ruolo di introduzione e coda del passaggio che, dopo la cifra 129, si ripete ancora a cifra 139, prima di cambiare quadro. In Varèse, invece, l'intento espressivo è esattamente opposto. La frase iniziale, dal valore espositivo, mira a contrapporre due motivi dell'idea di base – del flauto e del fagotto – in una costante evasione dalla regolarità del *tactus* scandito dall'arpa. Tramite un aumento di valori irregolari delle due figure, il compositore evita che le entrate del flauto corrispondano sempre con lo stesso accento della battuta, come avviene invece nella “Action rituelle”, ove il ritmo ostinato partecipa del significato espressivo del quadro. Al contempo Varèse differenzia chiaramente le tre entrate del fagotto, non solo nelle durate (come per il flauto) ma modificando anche l'accento interno del disegno. Le fluttuazioni prodotte dai *rallentando* e *accelerando* che articolano le diverse fasi della struttura fraseologica, infine, eludono una sensazione di staticità, assicurando un effetto di direzionalità e stimolando l'attesa di una svolta uditiva, che viene soddisfatta dall'arrivo dell'ottava misura.

⁴⁴ J. CROSS, *The Stravinsky Legacy* cit., p. 46.

ДЕЙСТВО СТАРИЦЕВ-ЧЕЛОВЕЧЬИХ RITUAL ACTION OF THE
ПРАОТЦЕВ ANCESTORS

119

The image shows a page of a musical score for Igor Stravinsky's *Le Sacre du printemps*, specifically measures 129 and 130. The score is written for a full orchestra, with parts for C. ingl., Pag., C. fag., Cor., Timp., Gr. c., and Archi. Measure 129 is marked 'solo' and 'p'. Measure 130 is marked 'solo' and 'p'. The score shows complex rhythmic patterns and dynamics.

Fig. 12 Igor Stravinskij, *Le Sacre du printemps*, c. 129

Anche Nanz sottolinea l'analogia fra le strutture dei due passaggi di *Amériques* e del *Sacre*, e fa notare come «le ripetizioni a distanze irregolari del motivo cromatico del corno inglese creino un secondo strato contrastante rispetto alla pulsazione regolare in ottavi dell'ostinato di archi/corni/percussioni»⁴⁵. Più avanti il musicologo osserva, tuttavia, come Varèse aderisca sì, in parte, al «principio dell'ostinato ritmico variabile» stravinskiano e ciononostante egli:

abstrahiert aber von der linearen rhythmischen Kontinuität der Ostinati Strawinskys, indem die entsprechenden Fragmente zeitlich radikal verkürzt werden, oder indem das Element der Unregelmäßigkeit der rhythmischen, melodischen oder klanglichen Struktur überhöht wird.⁴⁶

⁴⁵ D. Nanz, *Edgard Varèse. Die Orchesterwerke* cit., p. 299.

⁴⁶ *Ibidem* p. 301-302. «Varèse si ricollega al principio dell'ostinato ritmico variabile di Strawinsky, ma egli astrae dalla continuità ritmica lineare degli ostinati stravinskiani abbreviando radicalmente la durata dei relativi frammenti, o aumentando l'irregolarità delle strutture ritmiche, melodiche o sonore».

In realtà proprio tramite il suo profilo irregolare e a-periodico, il ritmo sfugge dalla staticità immobile dell'apparente ostinato e partecipa alla costruzione formale, assicurando al passaggio una peculiare spinta dinamica, affermandosi come l'elemento che, in termini varesiani, «not only gives life to the work and holds it together. It is the element of stability, the generator of form»⁴⁷.

*

Per comprendere come Varèse riesca a conciliare l'irregolarità metrica e accentuativa di più livelli sonori apparentemente indipendenti nel ritmo, costruendo una situazione superficialmente casuale e «imprecisa»⁴⁸ o «non esatta» ma profondamente calcolata fin nel dettaglio più minuto, sarà utile osservare i rapporti proporzionali che legano le parti fra loro e al tutto. Ancora una volta lo stesso compositore suggerisce quanto poco il ritmo abbia a che fare con la «cadenza o la pulsazione regolare»⁴⁹, e quanto invece esso derivi:

from the simultaneous interplay of unrelated elements that intervene at calculated, but not regular, time lapses. This corresponds more nearly to the definition of rhythm in physics and philosophy as "a succession of alternate and opposite or correlative states".⁵⁰

Nella prima frase di *Amériques*, questi «lassi di tempo non regolari ma calcolati» che controllano le interazioni fra i motivi e che assicurano una struttura di relazioni temporali al di fuori delle singole scansioni metriche (eppure non del tutto indipendentemente da esse) sono costruiti in base a rapporti numerici basati sulla sezione aurea.⁵¹

Nelle pagine precedenti si è più volte rilevato come, a livello fraseologico, la cesura formale più rilevante del passaggio cada a cavallo delle due semi-frasi, tra la quarta e la quinta misura, in corrispondenza della pausa di separazione più lunga fra le sette ripetizioni del tema flauto. Varèse non fa coincidere questo perno formale con la bipartizione uguale dell'unità complessiva di durata della frase, ossia con una bisezione simmetrica, come accade di solito in strutture musicali 'regolari'. Egli stabilisce invece di dividere la frase in coincidenza del punto di equilibrio più perfetto che esista *in natura*, e che divide la lunghezza complessiva dell'oggetto in due parti in modo tale che il rapporto fra la porzione più piccola e quella più grande corrisponda al rapporto fra la porzione più grande e l'intero. Il principio basilare del rapporto fra micro- e macro-cosmo, di cui si parlerà ripetutamente nell'analisi presente, è rivelato dal compositore nella sua forma più semplice e perfetta (Fig. 13a).⁵² Sul punto tangente di sezione aurea della durata

⁴⁷ Aggiunta nell'estratto delle conferenze Princeton University nel 1959 pubblicato in E. VARÈSE, *The Liberation of Sound*, in *Contemporary Composers on Contemporary Music* cit., p. 202.

⁴⁸ Cfr. K. ANGERMANN, *Work in Process* cit., p. 132.

⁴⁹ E. VARÈSE, *Autobiographical Remarks* cit., Princeton University, 4 September 1959. In FLECHTNER, *Die Schriften* cit., p. 344. Scrive Varèse: «Cadence or the regular succession of beats and accents has really little to do with the rhythm of a composition».

⁵⁰ *Idem*.

⁵¹ L'interesse di Varèse nei confronti di proporzioni matematiche coincidenti con la serie di Fibonacci è attestato dai numerosi disegni di rettangoli e spirali auree appartenenti a una fase compositiva tarda, conservati nel suo fondo documentario (PSS). Sono note le applicazioni della sezione aurea per la realizzazione del *Poème électronique*, in collaborazione con Le Corbusier. Cfr. ad esempio ROBERT COGAN, *Varese: An Oppositional Sonic Poetics*, «Sonus», 11/2 (1991), pp. 26-35. Non è stato riscontrato, finora, l'utilizzo del principio numerico da parte del compositore in opere precedenti; con ogni probabilità, tuttavia, Varèse ebbe familiarità con il principio matematico fin dai tempi delle sue frequentazioni di circoli artistici e letterari parigini (cfr. nota seguente).

⁵² Il suo utilizzo nella pratica compositiva coeva, mostrato da alcuni studi su Debussy, Stravinskij e Bartók, costituisce

complessiva della frase cadono, infatti, anche i punti dei rapporti aurei delle *singole* durate dei tre motivi (vedi tabella 13b, in basso). Inoltre, il fatto che le entrate delle tre figure coincidano con altrettanti punti di sotto-sezione aurea dimostra la presenza di un rapporto proporzionale tanto fra l'intero e le durate dei disegni, quanto fra l'intero e le disposizioni delle figure all'interno delle otto battute. L'aspetto più significativo dal punto di vista dello sviluppo formale riguarda il fatto che i 'baricentri aurei' delle tre componenti motiviche coincidano non soltanto fra loro ma anche con la succitata cesura che divide le due semi-frasi:

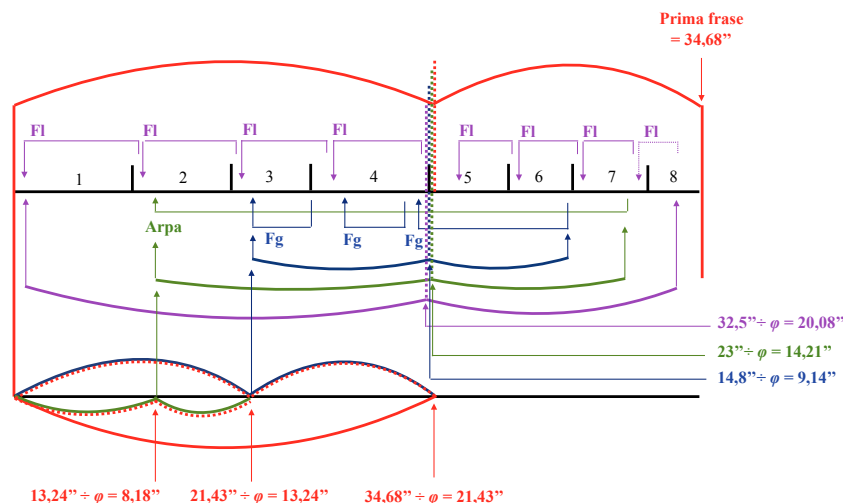


Fig. 13a

Elemento	Totale Durata (secondi)	Punto di S.A. (secondi)
Intera Frase	34,68	21,43
Motivo Flauto	32,5	20,08
Motivo Arpa	23	14,21
Motivo Fagotto	14,8	9,14

Tabella 13b⁵³

un'ulteriore prova della vicinanza del compositore a un'idea che ricercava nelle proporzioni naturali un mezzo di organizzazione delle parti fra loro e con un tutto. Cfr. ad es. ERNŐ LENDVAI, *Béla Bartók* cit.; dello stesso autore: *Bartók and Kodály*, vol. 1, Budapest, Institute for Culture, e Kecskemét, Zoltán Kodály Pedagogical Institute of Music, 1976; e ancora: ROY HOWAT, *Debussy in Proportion: A Musical Analysis*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983; ROMAN VLAD, *Architettura di un capolavoro. Analisi della Sagra della Primavera di Igor Stravinsky*, Torino, BMG Edizioni, 2005, pp. 77-105; SIMON TREZISE, *Debussy: La Mer*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, p. 53. Il fascino che il concetto della sezione aurea dovette esercitare sugli artisti dell'epoca, soprattutto in seguito alla traduzione del *Trattato della Pittura* di Leonardo da Vinci da parte di Joséphin Péladan nel 1910, con il quale Varèse collaborò artisticamente, è testimoniato, ad esempio, dal nome *Section d'Or* utilizzato dal collettivo di pittori, scultori, poeti e critici che si riunivano, tra il 1911 e il 1914, in casa dei fratelli Duchamp o di Albert Gleizes. Fra questi vi erano numerosi conoscenti e amici del compositore, oltre ai due citati anche Robert Delaunay, Fernand Léger, Guillaume Apollinaire, Francis Picabia (le loro opere furono esposte in occasione del *Salon de la Section d'Or* a Parigi nel 1912).

⁵³ La durata in secondi del passaggio è calcolata in base al tempo metronomico indicato in partitura. Seppure si tiene conto delle indicazioni di ritardando della prima misura e di accelerando alle battute 5 e 6, la somma totale

*

Una strutturazione così minuziosa delle durate delle componenti di un passaggio, inoltre, si pone a conferma del ruolo fondamentale che esse ricoprono nel pensiero compositivo varesiano; al contrario di quanto sostiene Bernard, secondo cui «near schemes of any sort are incompatible with Varèse's aims» e pertanto anche la «absolute (that is, exactly measured) duration is irrelevant in most analytical situations»⁵⁴, le durate possono invece offrire all'analista importanti suggerimenti relativi a figure apparentemente indipendenti e ritmicamente irregolari ma, in realtà, proporzionalmente inter-relazionate. Nell'esempio presente l'esame dei rapporti di durata, assieme a quello degli altri parametri mostrati, ha dato modo di comprendere come i due *blocchi sonori apparentemente contrastanti* che compongono questa prima frase partecipino, in realtà, di *un'unica totalità formale*.

La presenza di una base numerica, infine, non poteva che rappresentare per il giovane Varèse un mezzo di emancipazione dalle formule convenzionali, una risposta alla volontà condivisa con Debussy di una «recherche d'un monde de sensations et de formes incessamment renouvelé», nella convinzione che «[l]a liberté de sa forme n'en contrarie jamais l'harmonieuse proportion».⁵⁵

sarà pressoché invariata (per compensazione tra il rallentando della misura da 6/4 e l'accelerando delle due misure di 3/4 e 4/4). Le durate di ciascuna battuta invece variano e sono calcolate nei valori seguenti: 7 sec. + 5 sec. + 4 sec. + 6 sec. + 3,5 sec. + 2,5 sec. + 4 sec. + 2,68 sec. = 34,68 sec. Le durate dei singoli motivi per battuta saranno dunque: Flauto: 6,5 sec. + 5 sec. + 4 sec. + 6 sec. + 3,5 sec. + 2,5 sec. + 4 sec. + 1 sec. = 32,5 sec.;

Arpa: 4 sec. + 4 sec. + 6 sec. + 3,5 sec. + 2,5 sec. + 3 sec. = 23 sec.;

Fagotto: 3 sec. + 6 sec. + 3,5 sec. + 2,3 sec. = 14,8 sec.

⁵⁴ J. BERNARD, *The Music of Edgard Varese* cit., p. 134.

⁵⁵ C. DEBUSSY, *Monsieur Croche et autres écrits. Édition complète de son œuvre critique*, éd. François Lesure, Paris, Gallimard, 1971, p. 56 e p. 220.

I.1.B RIPETIZIONI (E DIFFERENZE) NEL PROCESSO FORMALE

IL TEMI DEL FLAUTO

Nel 1931, in un testo a commento del *Grundlagen des linearen Kontrapunkts* di Ernst Kurth (1917), Schönberg formula in questi termini il postulato fondamentale del principio compositivo dell'*entwickelnde Variation*:

“Whatever happens in a piece of music is nothing but endless reshaping of a basic shape.”
[...] there is nothing in a piece of music but what comes from the theme, springs from it and can be traced back to it; to put it still more severely, nothing but the theme itself.¹

Le tecniche di elaborazione del tema sono organizzate gerarchicamente da Schönberg in base alle rispettive finalità formali: «repetition is the initial stage in music's formal technique, and variation and development its higher developmental stages». Egli aggiunge inoltre: «repetition in music, especially when linked with variation, shows that different things can arise from one thing, through its development, through the musical vicissitudes it undergoes, through generating new figures».²

Anche nel caso di *Amériques* il meccanismo ‘generativo’ di crescita dell'intero organismo si basa sui principi di ripetizione e di variazione delle due ‘idee’ di base: il primo tema del flauto e l'ottava battuta. Nel capitolo presente si riconoscono e analizzano diverse categorie di ripetizioni, nella consapevolezza che, in rapporto allo svolgersi del tempo, e quindi al momento formale in cui ogni ripetizione occorre, essa assume il valore di evento unico che contiene l'evento passato, pur rivendicando la propria differenza da esso. In questo modo, da un lato si inizia a osservare il processo di elaborazione microscopica del materiale fin qui presentato; dall'altro, esaminando la posizione di ciascuna ‘ripetizione’ nella struttura formale complessiva, si può iniziare a riscontrare una discreta congruenza fra il suo grado di allontanamento da una forma base e la funzione assegnata nella logica drammaturgica del pezzo.

Solo alla fine, una volta indagato anche il processo di sviluppo dei motivi generati da queste due componenti generatrici, sarà possibile comprendere quali connessioni, più o meno ‘latenti’, il compositore crea per realizzare una coerenza complessiva.

¹ ARNOLD SCHOENBERG, *Linear Counterpoint* (1931), in *Style and Idea*. Selected Writings of Arnold Schoenberg, ed. by L. STEIN, New York, St. Martin's Press, 1975, pp. 289-295: 290. Testo originale in tedesco, *Der Lineare Kontrapunkt*, otto pagine manoscritte a commento del volume di ERNST KURTH, *Grundlagen des linearen Kontrapunkts*, Bern, 1917.

² A. SCHOENBERG, *For a Treatise on Composition* (1931), in *Style and Idea* cit., pp. 264-268: 265-266.

L'effetto di discontinuità ed intermittenza delle occorrenze produce invero un effetto opposto a quello che Nanz definisce come caratteristica «Kurzatmigheit»³ della dinamica formale di questa musica. Varèse infatti non riduce ma estende l'arco di azione del materiale motivico-tematico in sviluppo interpolando, fra le sue ripetizioni, parallele ripetizioni-sviluppi di materiale eterogeneo. In questo processo di 'distensione' del tempo percepito, i legami si fanno più sottili, e più labili all'ascolto, senza perdere di efficacia.

Inoltre, poiché tutte queste nuove figure, parafrasando Schönberg, derivano da una sola cellula motivica, alle relazioni diacroniche si aggiungono una serie di relazioni sincroniche fra materiali apparentemente contrastanti ma profondamente (geneticamente) congiunti. Anche in questo caso, tecniche di sviluppo peculiari rendono non immediato il riconoscimento di legami causali fondati su una logica che Barraqué, a proposito di *Jeux*, definisce di «continuité alternative»:

En effet, une minutieuse analyse montre que le compositeur tient parfois compte de "développements absents", comme si la musique s'était déroulée *ailleurs*, suivant un parcours logiquement déductif, mais se trouvait sapée, par interruption, en des tranches d'oubli. C'est ainsi que l'œuvre échappe à l'effritement conceptuel, car la notion de discontinuité prend un nouveau sens ; il s'agit bien plus, sur le plan structurel, d'une "continuité alternative".⁴

D'altra parte diversi commentatori hanno attribuito all'opera una mancanza di equilibrio fra «elementi continui e discontinui» e l'assenza di coerenza;⁵ proprio da queste posizioni si prende avvio per l'analisi presente.

PARAMETRI E FUNZIONI

In generale molteplici parametri (l'aspetto diastematico-intervallare, il ritmo, la dinamica e la strumentazione, ecc.) concorrono assieme a definire le morfologie delle occorrenze del tema del flauto e a stabilire il grado di deviazione delle occorrenze rispetto al disegno originale. Di volta in volta Varèse combina una modifica in una componente dell'elemento con una invarianza in un'altra, in modo da assicurare sempre un certo grado di riconoscibilità del tema. L'aumento di frequenza di una specifica variazione di un parametro rispetto agli altri è di solito indice d'avvio di un processo di sviluppo più profondo.

Al profilo intervallare e alla strutturazione delle altezze è accordato un ruolo preminente. Da un lato un'alterazione più evidente di questo parametro rispetto al corso di sviluppo e alla forma base è spesso indice di una articolazione formale significativa; dall'altro lo spettro di deviazione diastematica appare consistentemente maggiore rispetto

³ D. Nanz, *Edgard Varèse. Die Orchesterwerke* cit., p. 172.

⁴ JEAN BARRAQUÉ, *Debussy*, Paris, Seuil, 1962, p. 169

⁵ Si veda, ad esempio, la posizione di Jonathan Cross quando scrive: «The achievements of Debussy and Stravinsky are ultimately the more impressive [than Varèse's] for the very reason that they seem to handle the balance between continuous and discontinuous elements, between integrative and disintegrative elements, in a more assured way, without denying the primacy of opposition. Varèse's work is the more radical (and – arguably – the less successful) because of the absolute, and therefore less coherent, nature of its opposition». (p. 42) E, più avanti: «However, what these descriptions of *Amériques* seem to reveal is that the interlocks across blocks do not make lines which continue to exert their influence 'even when silent', as Cone's analysis of Stravinsky's *Symphonies* proposed». (p. 45) JONATHAN CROSS, *The Stravinsky Legacy*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, pp. 42 e 45.

agli altri parametri. Per questo motivo si è scelto di porre al centro dell'analisi che segue l'esame delle oscillazioni delle altezze e, in seconda battuta, quelle ritmiche del tema, ampliato a seguire dall'osservazione degli altri parametri metterà a disposizione.

Tenendo conto che la durata e l'articolazione della nota iniziale e finale costituiscono l'elemento variabile del motivo del flauto, si assume come modello di riferimento base la forma del tema nelle sette battute iniziali, caratterizzata dalla seguente struttura diastematica:

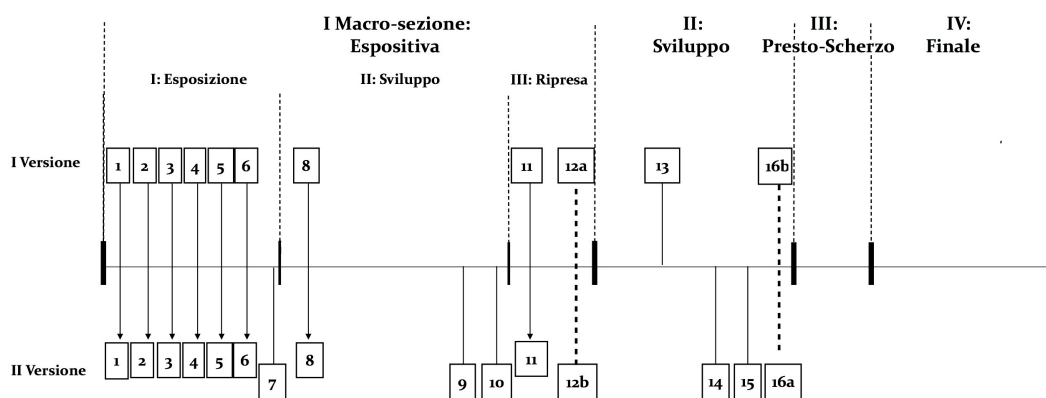
Si Do Sol Do Re La Mi

-11 +7 -7 +2 -5 +7

Fig. 1, bb. 4-5

Inoltre, il confronto con le variazioni modificate, eliminate o aggiunte nella seconda versione, oltre che dar conto dello sviluppo dell'idea formale fra le due partiture, costituisce spesso un indizio aggiuntivo. Tramite l'esame di una casistica più ampia, è infatti più semplice comprendere il funzionamento dei processi elaborativi; inoltre occorrenze particolarmente deformate nella versione originale, sono non di rado ricondotte a forme più 'semplici' nella seconda e ne agevolano spesso l'interpretazione della funzione.

Infine, ogni occorrenza della prima e della seconda versione è numerata in base all'ordine di apparizione e disposta, di volta in volta, in una rappresentazione schematica della struttura formale complessiva. La figura in basso mostra un esempio di tutte le ripetizioni contenute in una sola o in entrambe le partiture; l'eventuale doppia numerazione, indicata da una lettera aggiuntiva, si riferisce a quelle occorrenze che, nella seconda versione, sono state sostituite da differenti varianti. Le prime sette occorrenze contigue, distribuite nelle sette battute iniziali di cui si è già ampiamente parlato, sono considerate integralmente come prima ripetizione.



Schema formale 1

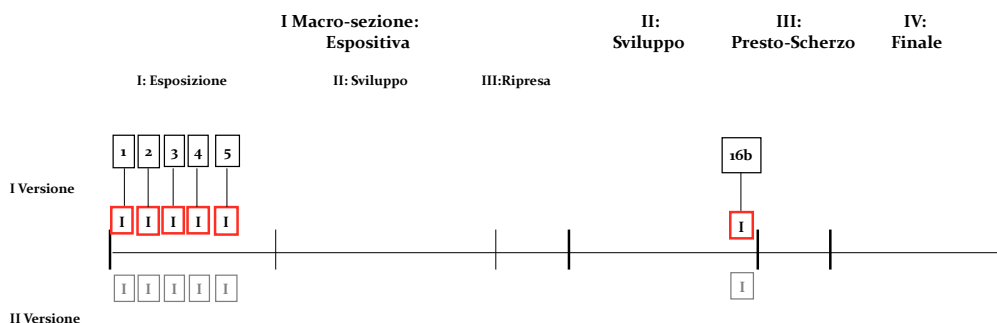
PROFILO DIASTEMATICO

In base alla struttura intervallare e delle altezze si suddividono le ripetizioni nelle quattro categorie seguenti:

- **ripetizioni invariate [I]: nn. 1, 2, 3, 4, 5, 16b/I**, contenute tutte già nella prima versione, le prime cinque nella micro-sezione espositiva, e la 16, ultima occorrenza in assoluto, posta alla fine dello sviluppo prima del *Presto*;
- **ripetizioni variate per trasposizione [T]: nn. 6, 9/II, 11, 12a/I, 13/I**, con struttura intervallare immutata;
- **ripetizioni variate per deformazione [D]: nn. 8, 10/II, 12b/II, 16a/II**, ove la struttura diastematica presenti pochi intervalli modificati tramite aumentazione o diminuzione (spesso cromatica), o mediante elisione, inserzione o inversione di uno o più intervalli rispetto all'ordine di successione originale, senza modificare il contorno ascendente-discendente originale;
- **ripetizioni sviluppate [S]: nn. 7/II, 14/II, 15/II** ove il profilo della figura è consistentemente modificato.

Si nota fin da ora come, a fronte di ripetizioni esclusivamente *invariate* o *trasposte* della prima versione (con un solo caso di deformazione), con la revisione della partitura Varèse inserisce occorrenze *deformate* e *sviluppate* del tema (e una sola ripetizione *trasposta*). Inoltre, le ripetizioni presenti nella prima versione sono conservate per lo più invariate nella seconda; in due casi Varèse applica una vera e propria sostituzione con un nuovo elemento (nn. 12 e 16, rispettivamente alla fine della ripresa e della macro-sezione di sviluppo) e in un solo caso un'occorrenza del tema viene eliminata (n. 13). In totale sono aggiunte cinque nuove ripetizioni del tema (quasi un terzo del totale).

RIPETIZIONI INVARIATE [I]:



Schema formale 2

Ripetizioni 1-5:

Quasi tutta la micro-sezione espositiva è scandita da ripetizioni del motivo originale (nn. 1-5) invariate nelle altezze, nel ritmo e nella strumentazione. Tuttavia, a partire dalla seconda occorrenza, si misura una crescente instabilità nella figura prodotta dall'alterazione del contesto circostante e da una serie di modificazioni dinamiche e, in misura ridotta, ritmiche.

Nella seconda ripetizione (bb. 9-10) Varèse potenzia il ruolo contrastante della figura cromatica del fagotto. La sua entrata è enfatizzata dall'articolazione *tenuta* della prima nota e l'intero disegno è posto in rilievo mediante una variazione del suo profilo ritmico che, ampliato, coincide ora con la scansione metrica dell'arpa. L'entrata del fagotto sul Mi conclusivo del flauto fa corrispondere questa tipologia di sincronizzazione fra i due motivi (Fg e Fl) all'ultima occorrenza delle prime ripetizioni, ossia alla ripetizione che subito precede l'ottava battuta. L'aggiunta di uno strato continuo delle percussioni omogeneizza lo spazio sonoro, attenuando la distanza tra figura e sfondo.

The image shows a musical score for measures 9-10. The top of the score indicates a tempo change: 'Subito à Tempo I - ♩ = 60 Moderato poco Lento'. The key signature is one flat (B-flat). The score includes staves for Piccolo (Picc.), Flutes (Fls. 1.-4.), Alto Flute (A. Fl.), Oboes (Obs. 1.-4.), E-flat Clarinet (E♭ Cl.), B-flat Clarinet (B♭ Cls. 1. 2.), Alto Clarinet (A Cl. 1.), Bassoon (Bsn. 1.), Harp (1. 2.), Snare Drum (Sl. B. Crow Call), Side Drum (Side Dr.), Bass Drum (Bass Dr.), Cymbals (Cymbs.), Triangle (Trgl.), Castanets (Cast.), Tambourine (Tamb.), Slap stick (Slap stick), and Twig (Twig br.). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'p', 'pp', 'f', and 'sempre pp'. There are also tempo markings 'Più vivo ♩ = 80' and 'à 2'.

Fig. 2, bb. 9-10. Ripetizione n. 2

A partire dalla terza occorrenza (bb. 19-21) lo sfondo inizia a subire una contrazione. Eliminato il motivo del fagotto (che d'ora in avanti procederà in una direzione di sviluppo autonoma), la coda del disegno del flauto viene dilatata mentre il Si finale, accenno di una ripresa della testa del disegno, viene frammentato ribattuti e figure ritmiche irregolari.

L'effetto di progressivo diradamento del contesto in cui è inserita la figura prosegue nella quarta ripetizione (bb. 26-27), ove l'ostinato dell'arpa viene interrotto dopo soli 2/4, rimpiazzato da due 'nuovi' elementi. Il primo è affidato ai timpani, e deriva dalla prima *Gestalt* (dei corni) dell'ottava misura, mentre il secondo consiste in un glissando ascendente e discendente delle arpe. In particolare la porzione ascendente di queste due onde, che va a sostituire la componente cromatica del gesto del fagotto, si contrappone nella dinamica al tema del flauto, che per la prima volta è sottoposto a un diminuendo finale.

IL TEMA DEL FLAUTO

Fig. 3a, bb. 19-21. Rip. n. 3

Fig. 3b, bb. 26-27. Rip. n. 4

Nella quinta occorrenza (bb. 43-48) il percorso di allontanamento dalla situazione stabile iniziale avanza oltre. Innanzitutto viene meno la figura dell'arpa, lasciando risuonare il flauto solo. Il processo di contrazione progressiva dello sfondo conferisce tuttavia a questo gesto solistico un valore diverso da quello che del 'tema-motto' di battuta 1. L'irrequietezza del motivo è sottolineata in particolare da un'articolazione elaborata della sua struttura dinamica. La tensione accumulata mediante le ripetizioni sfocia in un *poco sf* della testa del tema, che sostituisce il *mf* usuale; al contempo la coda del disegno, seguendo una direzione intrapresa fin dalla seconda ripetizione, viene prolungata nella sua articolazione staccata, ribattuta e accentata, sottolineata da uno *sf ululant* che cresce fino allo *sf*. L'estinzione del disegno è mimata da una dissolvenza della sua nota iniziale Si, che da un *diminuendo molto* va morendo in un *pp* conclusivo, sul quale già risuona il nuovo passaggio ostinato.

Fig. 4, bb. 43-48. Rip. n. 5

Ripetizione 16b (bb. 350-351):

Nel resto del pezzo il tema del flauto invariato nelle altezze occorre una sola volta, a conclusione della seconda macro-sezione di sviluppo, ove assume la forma di una 'falsa ripresa' (16b). Nonostante l'aspetto diastematico immutato, funzionale al ruolo di marcatore formale dell'occorrenza,⁶ la memoria e l'esperienza delle trasformazioni precedenti è 'ritenuta' dal motivo ed espressa significativamente nell'aspetto dinamico, ritmico e timbrico. La dinamica che prosegue la direzione di sviluppo intrapresa nell'ultima occorrenza invariata verso un disegno sempre più sonoro e sforzato. Esso ha inizio con il *mf* del gesto originale, sottolineato però dall'indicazione espressiva *intense*, e giunge con un rapido *crescendo* su uno *ffff*, analogo a quello dell'ultima ripetizione dell'esposizione (in

⁶ Sul ruolo nodale di questa occorrenza nella strategia formale complessiva cfr. il § II.3.b Strategie formali.

basso, n. 6). Anche il timbro è ormai lontano da quello originale, e sebbene il Si della testa del tema sia esposto dal flauto alto, come conclusione di un disegno precedente, l'entrata improvvisa del suono dei violini primi *sul ponticello* che completano il disegno conferiscono ad esso un effetto sonoro completamente alterato. Anche la scelta di separare, mediante la strumentazione, la nota Si dal resto del corpo è sintomo di una nuova funzione assunta dal motivo: privato dell'unico intervallo cromatico (la settima maggiore Si-Do), il disegno 'normalizzato', reso completamente diatonico, rievoca il frammento ordinato del circolo delle quinte 'puro' e al contempo ne decreta il suo completo dissolvimento. Un simile carattere 'regolarizzato' è espresso anche dalla struttura ritmica, che prolunga il principio di *liquidazione* dell'aspetto caratteristico a terzine avviato nelle precedenti ripetizioni, eliminando la terzina dalla seconda metà del disegno.

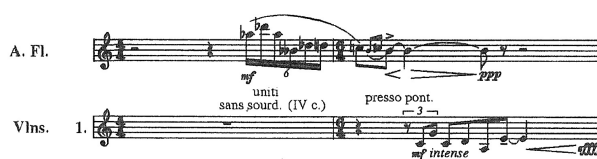
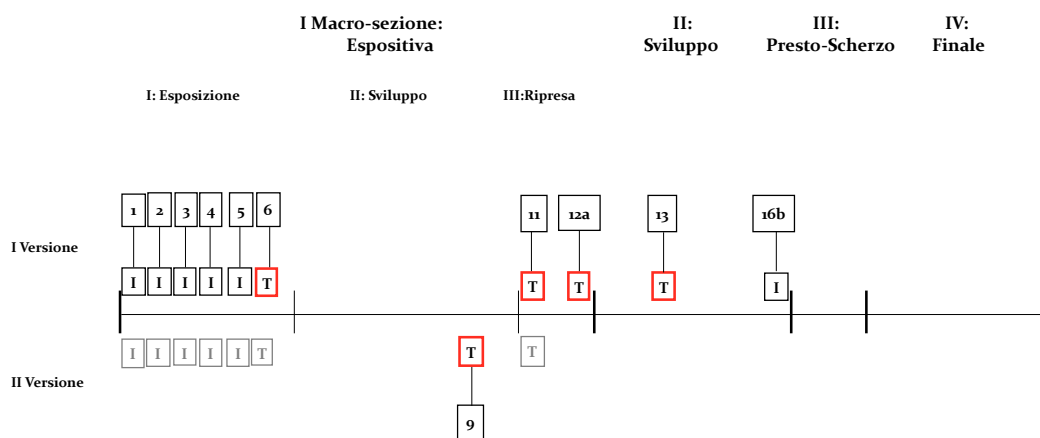


Fig. 5, bb. 350-351. Rip. n. 16/b

RIPETIZIONI TRASPOSTE [T]:

Delle undici occorrenze totali del motivo del flauto nella prima versione di *Amériques*, accanto alle sei invariate per struttura diastematica rispetto al modello iniziale appena osservate, ve ne sono quattro che, pur presentando la stessa struttura intervallare, sono trasposte in senso ascendente o discendente. Sebbene non vi sia nessun riferimento a una funzionalità armonica, è interessante notare come Varèse disponga queste ripetizioni *trasposte* (nn. 6, 11, 12a e 13) in punti nodali dello sviluppo formale delle prime due macro-sezioni della partitura (Fig. in basso). La prima si trova in corrispondenza del 'gruppo finale' della prima micro-sezione espositiva, che prelude all'inizio dello sviluppo (6); la seconda occorre all'inizio della micro-sezione di ripresa (ove viene ripreso lo stesso *Schlussgruppe*) (11); ancora una ripetizione trasposta appare alla fine della stessa micro-sezione di ripresa (12a) e infine, a circa un terzo dall'inizio della macro-sezione di sviluppo (13), essa coincide con l'unica ripetizione di questa sezione se si esclude la falsa ripresa posta alla fine.



Schema formale 3

Ripetizione 6 (bb. 60-62):

La sesta occorrenza si pone a conclusione della serie di ripetizioni invariate che appaiono nella prima micro-sezione espositiva, e svolge una funzione di deviazione della direzione di crescita del materiale. Parte dell'elemento conclusivo dell'esposizione, la sua forma alterata prelude all'entrata della ripetizione più vicina alle prime battute di *Peripetie* (corrispondente a una ripetizione estesa dell'ottava battuta), punto di svolta della prima parte del pezzo. Per la prima volta Varèse presenta qui il disegno trasposto alla settima minore superiormente, diviso fra le trombe in Mib e Re della *band off-stage* (la seconda tromba in Mib e le trombe in Re raddoppiano rispettivamente la testa e la coda). Anche il profilo dinamico è alterato, in linea con la variazione dinamica intervenuta nella ripetizione precedente, e prendendo avvio con un *ff*, seguito da un *cresce molto* nella coda, giunge a uno *sffff* finale, ulteriormente rafforzato delle trombe in Re, anch'esse in crescendo. La struttura ritmica del corpo del disegno è alterata dal prolungamento del secondo Sol, che separa la figura in due metà rispetto alla melodia originale⁷, e della coda finale negli strumenti aggiunti.

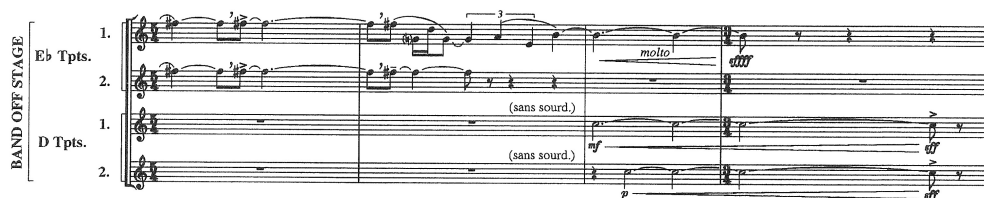


Fig. 6, bb. 60-62. Rip. n. 6

Nella micro-sezione di ripresa della sezione espositiva Varèse inserisce due sole occorrenze del motivo del flauto.

Ripetizione 11 (bb. 203-206):

La prima (n. 11) è inserita in una più ampia ripetizione dell'intero *Schlussgruppe* (ca. bb. 58-68). L'aspetto interessante consiste nel fatto che, pur riesponendo la forma del tema apparsa in quella sesta occorrenza conclusiva dal punto di vista timbrico (trombe in Mib e in Re), dinamico (*f cresc sffff*) e ritmico (valori raddoppiati con tempo *Moderato animé*), esso torna nelle altezze originali, trasposte all'ottava superiore.



Fig. 7, bb. 203-206. Rip. n. 11

⁷ Sebbene i valori di durata siano raddoppiati, ad essi corrisponde un aumento metronomico dal *Moderato* = 60 iniziale a un *Subito molto mosso* = 92, che annulla l'effetto uditivo di accelerazione.

Ripetizione 12a (bb. 225-227):

A circa metà della ripresa, il tema trasposto di semitono superiormente segue lo stesso modello precedente, ed è quindi affidato alla tromba 1 in Mib, con una dinamica in crescendo (dal *ff* allo *sfff*, sulla nota finale) e in tempo *Moderato* (benché indicato con metronomo 92). I rapporti di durata fra le altezze sono alterati rispetto al modello originale, mentre il profilo ritmico complessivo è ulteriormente 'normalizzato', tramite elisione delle terzine e del gesto di quinta ascendente-discendente veloce, utilizzando esclusivamente valori di crome e mediante l'allungamento della quarta nota Do# accentata. L'aspetto più caratteristico consiste nella sovrapposizione alla coda del tema di un'anticipazione dell'oscillazione che costituirà il nucleo motivico del passaggio *Mosso* che subito segue, affidata alle trombe e ai tromboni che compongono la stessa *fanfare intérieure* del tema del flauto.⁸

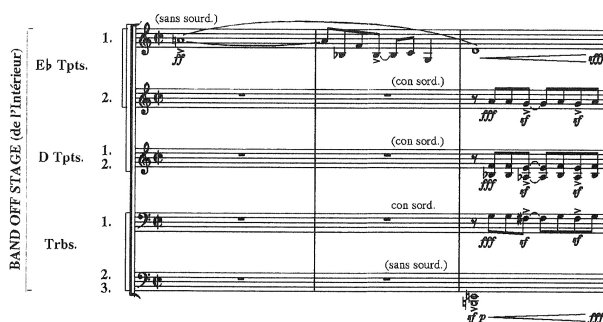


Fig. 8, bb. 225-227. Rip. n. 12/a

Ripetizione 13/I (bb. 277-279):

Infine nella macro-sezione di sviluppo (13), l'ultima occorrenza trasposta della figura è spostata di un tono inferiormente, e presenta quindi le stesse altezze della sesta ripetizione ma nel registro di ottava inferiore. Affidata al timbro più caldo del corno inglese, il tema subisce qui una significativa variazione dinamica, procedendo da un *mf* a un *diminuendo* (posto sempre sull'ultima nota), analogamente a quanto avvenuto nella ripetizione 4. Il ritmo del corpo del disegno è omogeneo all'originale, come anche l'indicazione metronomica (60 alla semiminima). La testa è invece movimentata tramite oscillazione cromatica di semitono e poi di terza minore inferiore, con un espressivo *très chanté* (*immensément doux et tendre*) che mima una 'falsa entrata' del tema. Questa è l'unica ripetizione che viene eliminata nella seconda versione.⁹

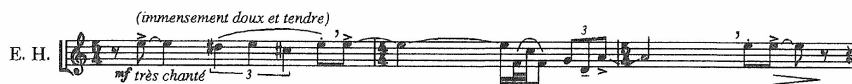


Fig. 9, bb. 277-279. Rip. n. 13/I

⁸ Si tratta di una variazione del corale dei corni, di cui si parlerà meglio nei capitoli che seguono (cfr. in particolare § II.3.a Altri temi e materiali: Differenza (e ripetizione)).

⁹ Questa ripetizione si trova infatti all'interno di un lungo passaggio (da 5 battute dopo cifra 28 e fino a cifra 33 compresa) sostituito con sette battute nuovamente composte, nelle quali non compare nessuna ripetizione del tema del flauto.

Ripetizione 9/II (bb. 186-189):

Nella seconda versione, Varèse aggiunge soltanto una ripetizione trasposta del tema, alla fine della micro-sezione di sviluppo. Essa è trasposta sul tono inferiore rispetto all'originale e quindi, come la ripetizione 13/I, si mostra con le stesse altezze ma all'ottava inferiore dell'ultima ripetizione dell'esposizione (n. 6). Dinamica e timbro vengono invece ammorbiditi. Le trombe in Mib sono sostituite dal clarinetto in Sib, che espone il corpo e la coda della figura, in *poco f*, mentre la testa variata *très doux* e in *mf* è affidata alla prima tromba in Do, che continua a risuonare per tutta la durata del disegno fino a concludersi subito dopo con un *diminuendo* al *pp*.



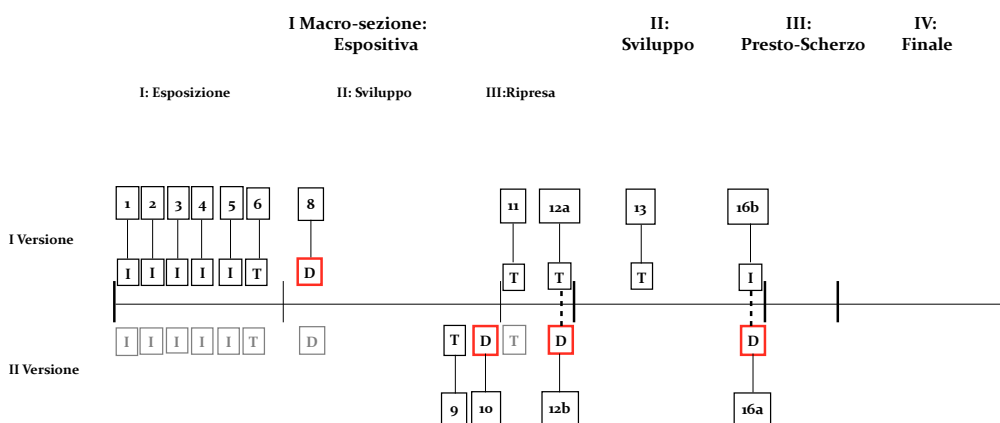
Fig. 10, bb. 186-189. Rip. n. 9/II

Questa ripetizione del motivo del flauto va a sostituire un disegno delle trombe in Do della prima versione, che non presenta alcuna analogia strutturale con esso (bb. 171-174), e che presenta la seguente costellazione intervallare¹⁰:

Fa	Fa#	La	Fa	Si	Mib	Reb	La	Sol
+1	+3	-4	+6	+4	-2	-4	-2	

RIPETIZIONI DEFORMATE [D]:

La terza tipologia di ripetizioni del motivo del flauto consiste in una deformazione della struttura intervallare che va oltre la semplice trasposizione ma che non giunge a stravolgerne il profilo fino a minare il riconoscimento del disegno. Come già anticipato, si tratta di disegni i cui valori intervallari sono sottoposti per lo più a contrazioni-estensioni, elisioni-inserzioni, inversioni.



Schema formale 4

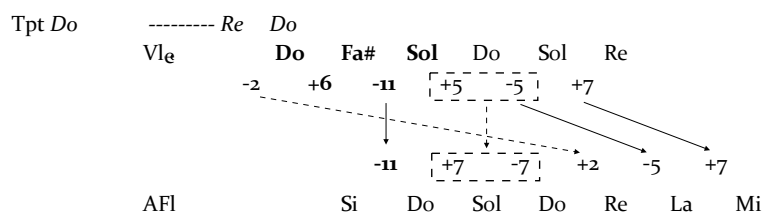
¹⁰ In neretto si indicano note e intervalli in comune fra il motivo delle trombe (I) e la testa del tema (II).

Ripetizione 8 (bb. 86-88):

Nella prima versione si incontra soltanto una vera e propria deformazione della struttura intervallare del disegno, e coincide con l'unica ripetizione del tema nella seconda micro-sezione di sviluppo. Esso è affidato alle viole, eseguito in *ppp* e con un tremolo. Qui si incontra per la prima volta quell'effetto di smembramento della testa del disegno già descritto per le ripetizioni 9 e 16b, e in misura minore 11. Il disegno della viola è infatti preceduto e sostenuto da una nota prolungata di una tromba in Do, sulla cui nota finale entrano le viole

Fig. 11, bb. 86-88. Rip. n. 8

La struttura diastematico-intervallare può essere confrontata con quella originale:



Nonostante l'immediata differenza all'ascolto, il profilo alternativamente oscillante (ascendente-discendente) e in parte l'articolazione ritmica (con la peculiare terzina) permettono di riconoscerci un'eco del gesto del flauto, reso più flessibile e quasi 'libero' nella strutturazione ritmica. In rapporto alla struttura intervallare originale si può parlare in questo caso di deformazione per inversione delle altezze e contrazione delle strutture. L'elemento fondamentale 'tematico' della settima maggiore discendente (trasposto verso l'acuto di una quinta giusta rispetto al modello originale) è mantenuto, anche se preceduto da un intervallo di tritono ascendente. Invece il salto di quinta ascendente-discendente [7] è ridotto a due intervalli di quarta [5], mediante un'inversione delle altezze complementari che torna spesso nella partitura (Do-Sol-Do è trasformato in Sol-Do-Sol). Varèse gioca inoltre con l'ambiguità creata dalla contrazione del motivo, e conclude il disegno con la stessa coppia intervallare del tema originale trasposta di settima minore all'acuto (le altezze degli ultimi tre gradi coincidono, quindi, con le corrispondenti delle ripetizioni 6 e 13I/II).

Come nel caso delle altre forme trasposte, il tema del flauto è subito preceduto da un'apparizione del secondo tema e seguito dal 'tema di *Peripetie*'.¹¹

¹¹ Cfr. § II.3.a Altri temi e materiali: Differenza (e ripetizione).

IL TEMA DEL FLAUTO

La maggior parte delle ripetizioni deformate si trovano nella II versione della partitura.

Ripetizione 10/II (bb. 213-217/II):

La prima si trova a conclusione della micro-sezione di sviluppo (10/II), subito prima dell'entrata del secondo tema che dà avvio alla ripresa. Il motivo è affidato al corno inglese e al clarinetto in Sib che, all'unisono, lo eseguono in *ff*. Il ritmo, seppur leggermente mutato, è immediatamente riconoscibile.

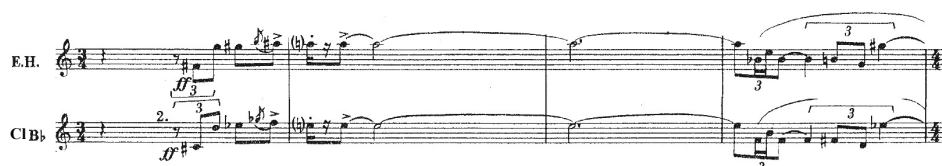
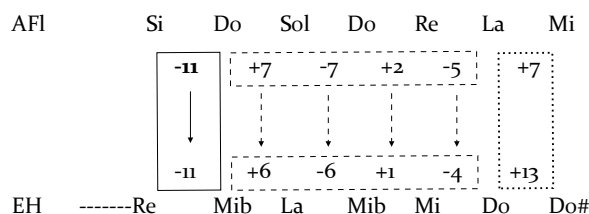
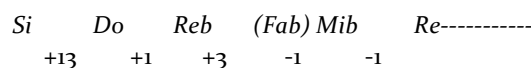


Fig. 12, bb. 213-217/II. Rip. n. 10/II

Il profilo ascendente e discendente del nuovo motivo ripete quello originale, sebbene tutti gli intervalli tranne la settima maggiore discendente subiscano una deformazione per contrazione cromatica. Chiude la successione una nona minore ascendente che, per aumentazione, estende diatonicamente l'intervallo di quinta.¹²



Un elemento oscillante, che costituisce uno dei motivi generativi del materiale del pezzo, è aggiunto sotto forma di introduzione al tema variato, e presenta la seguente struttura:



¹² Per una più ampia trattazione dei principi armonici fondanti della partitura e, nello specifico, sul rapporto fra le strutture cromatiche e diatoniche cfr. § II.1.a Un'altra coerenza del linguaggio atonale.

Ripetizione 12b/II (bb. 243-246/II):

Nella micro-sezione di ripresa della revisione Varèse non aggiunge nuove ripetizioni del tema ma modifica leggermente l'ultima occorrenza della prima versione (n. 12a). Il motivo è ora affidato alle trombe in Do¹³ e mantiene la stessa trasposizione di semitono ascendente (con raddoppio all'ottava); la struttura intervallare è la stessa dell'originale con sola eccezione dell'ultima quinta ascendente, che è deformata per diminuzione e trasformata in tritono.



Fig. 13, bb. 243-246/II. Rip. n. 12b

Afl	Si	Do	Sol	Do	Re	La	Mi
	-11	+7	-7	+2	-5	+7	
	↓	↓	↓	↓	↓	↓	
	-11	+7	-7	+2	-5	+6	
CTpt	Do	Reb	Lab	Reb	Mib	Sib	Mi

Interessante notare come la contrazione dell'intervallo sia accompagnata da un diminuendo nella dinamica (al posto del *crescendo* fino allo *ffff*). Oltre a una fioritura della nota iniziale tramite due gradi cromatici ascendenti (simile a quanto osservato nella ripetizione n. 9), l'elemento maggiormente variato è rappresentato dall'articolazione ritmica più scandita e privata del movimento in terzina e caratterizzata da una struttura accentuativa inusuale. Varèse inserisce infatti due accenti, uno sulla penultima altezza (Sib), ampliata nella durata e preceduta da una pausa che potenzia l'effetto della sincope accentata, e l'altro sul punto di arrivo della quinta ascendente (Lab), mentre aggiunge un'articolazione di *martellato* sulla prima altezza della figura (dopo l'abbellimento). Questi elementi e il tritono conclusivo anticipano le elaborazioni del materiale secondario nella sezione di sviluppo subito seguente.

Ripetizione 16a/II (bb. 352-353/II):

Se, come visto, la ripetizione n. 16b, conclusiva della macro-sezione di sviluppo, presenta un disegno invariato dal punto di vista delle altezze e degli intervalli, ricoprendo il ruolo di 'falsa ripresa' che precede il *Presto-Scherzo*, nella ripetizione sostitutiva della seconda versione Varèse introduce alcune deformazioni intervallari che caratterizzano in particolare gli elementi provenienti da *Peripetie* e che costituiranno la base del proprio linguaggio armonico.

La ripetizione, affidata agli archi (VI, Vla, Vlc), fa parte di un ampio passaggio di circa quaranta misure composto nuovamente per la seconda versione (bb. 317-354/II, che

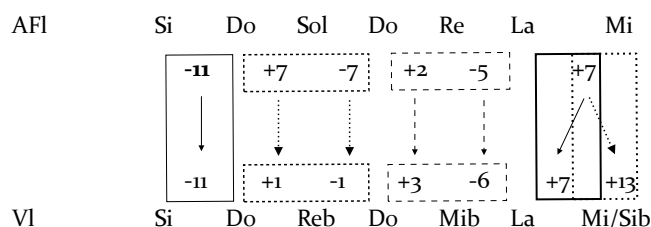
¹³ Nella seconda versione della partitura, in seguito alla riduzione d'organico, Varèse elimina le trombe in Mib e in Re, sostituendole con sole trombe in Do.

sostituiscono le bb. 337-352/I). Il tema originale è ancora facilmente riconoscibile, benché la deformazione degli intervalli ridimensioni l'effetto immediato della 'falsa ripresa'.

Il principio di alterazione intervallare resta simile a quello finora osservato: il primo e l'ultimo intervallo sono mantenuti invariati (rispettivamente [11] e [7]), il doppio salto di quinta è 'cromatizzato', ridotto a un movimento oscillante di seconda minore. Con un'aumentazione cromatica, la seconda maggiore ascendente è sostituita da una terza minore, seguita da un salto discendente di tritono anziché di quarta (di nuovo per aumentazione cromatica). Sull'ultimo intervallo Varèse inserisce un bicordo, e alla voce che sale di quinta ne sovrappone una che ascende di nona minore (come nell'ultima ripetizione della micro-sezione di sviluppo, n. 10).

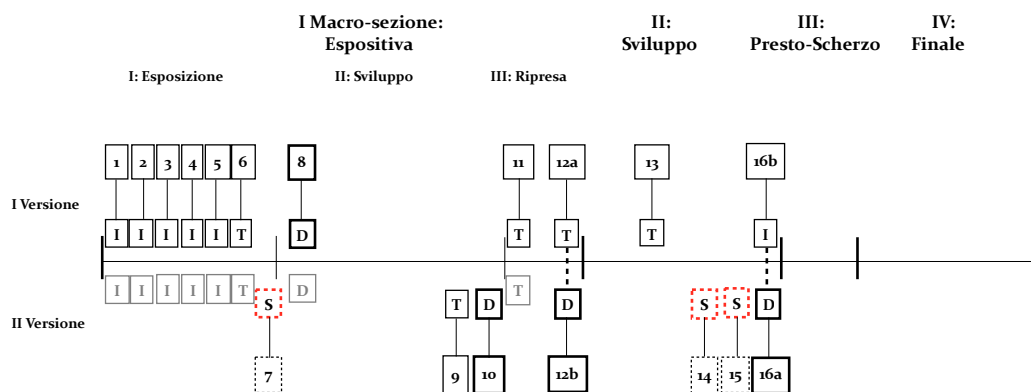


Fig. 14, bb. 352-353/II. Rip. n. 16°



RIPETIZIONI SVILUPPATE [S]:

Nella seconda versione compaiono tre nuove ripetizioni del tema fortemente variate nel profilo diastematico, ma contenenti chiari elementi di riconoscimento in comune rispetto al disegno originale (nn. 7/II, 14/II e 15/II). Esse ricoprono un ruolo preminente nel processo di elaborazione che l'idea iniziale del flauto subisce nel corso del pezzo poiché rappresentano gli stati intermedi fra il primo tema sviluppato e il 'tema di *Peripetie*'.¹⁴



Schema formale 5

¹⁴ Cfr. § II.2 e II.3.a.

Ripetizione 7 (bb. 78-82/II):

La prima ripetizione sviluppata si trova alla fine della micro-sezione espositiva, eseguita dal clarinetto in Mib e significativamente accelerata. Essa sottolinea l'effetto di trasformazione dello *Schlussgruppe* che conduce allo sviluppo seguente. Rispetto alle precedenti, questa occorrenza si caratterizza per il gesto ascendente (schönberghiano), dal contorno che sarà definito qui in avanti 'opened-up', e che torna nella parte finale della macro-sezione di sviluppo (n. 14), come presagio delle deformazioni successive e dell'estinzione del disegno chiuso costruito sul ciclo delle quinte. Il procedimento di alterazione della struttura intervallare, invece, segue i principi citati: i primi tre intervalli originali di settima maggiore iniziale seguita dalle due quinte successive sono trasformati in tre seste maggiori, rispettivamente contratti e ampliati di seconda maggiore, dando forma a una breve ma ampia oscillazione che prepara l'avvio del gesto ascendente. Il moto verso l'acuto, sottolineato per la prima volta da un crescendo dinamico (da *f* a *fff*), è realizzato ricorrendo agli intervalli basilari del pezzo: un tritono iniziale, una nona minore centrale, e la sua scomposizione in quinta e tritono conclusivi.¹⁵



Fig. 15, bb. 78-82/II. Rip. n. 7

Si	Re	Si	Re	Lab	La	Mi	Sib
-9	+9	-9	+6	+13	+7	+6	
						[7]	[13]
					La-----		

Ripetizione 14/II (bb. 320-322/II):

Un analogo sviluppo del tema 'opened-up' è posto a conclusione della seconda macro-sezione di sviluppo, nel citato passaggio nuovamente composto che sostituisce la 'falsa ripresa' (n. 7). Il profilo ritmico del disegno affidato al clarinetto in Mib è solo leggermente alterato. La struttura melodica è differente, sebbene riveli una logica costruttiva molto simile alla ripetizione 7: i primi tre intervalli sono rispettivamente ridotti e ampliati a tre seste minori, al posto delle seste maggiori, mentre la spinta ascendente ha inizio con due seste maggiori, seguite come prima da una quinta giusta e da un tritono. Analogamente a sopra, Varèse aggiunge due note tenute in coincidenza delle ultime altezze – il Si₄ e il Do₅ – che ampliano l'insieme di due relazioni armoniche verticali cromatiche ([1] e [13], fig. 16). Il Do₅ del secondo clarinetto in Sib rappresenta un esempio dell'utilizzo del raddoppio di ottava da parte del compositore non in senso strutturale ma per motivi timbrici e di orchestrazione.

¹⁵ Il La₄ del BbCl, sottoposto alle ultime tre altezze del EbCl, produce in rapporto ad esse due ulteriori relazioni di quinta giusta e di nona minore, traslando il principio strutturale melodico nella dimensione verticale.

IL TEMA DEL FLAUTO

Do# Fa Do# Fa Re Si Fa# Do ----- [12]
-8 +8 -8 +9 +9 +7 +6 Do ----- [13]
Si----- [1]

Fig. 16, bb. 320-322/II. Rip. n. 14

Ripetizione 15/II (bb. 349-350/II):

Poco più avanti rispetto all'occorrenza precedente, il compositore inserisce una ripetizione fortemente modificata, non soltanto nella struttura diastematica ma anche nell'aspetto ritmico, dinamico e morfologico, affidata a più legni (Ob, EH, Cl, Fg) che espongono le stesse altezze estese su tre ottave.

Al centro è contenuta una struttura intervallare analoga a quella del tema originale, benché in una successione variata, con inversione dell'ordine delle due metà: la quarta discendente e la quinta ascendente sono anticipate nelle prime due posizioni, seguite dalla settima maggiore discendente, dal salto doppio di quinta e dalla seconda maggiore ascendente. L'abbellimento tramite acciaccatura e la ripetizione contigua di quest'ultimo grado fiorito un semitono più in alto completano la prima metà del disegno.

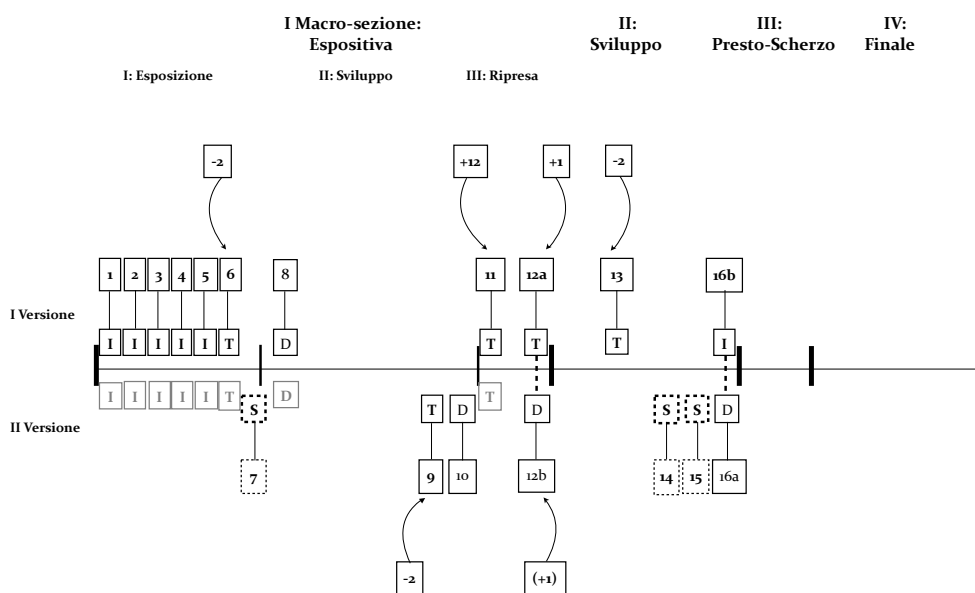
Fig. 17, bb. 349-350/II. Rip. n. 15

Diagram illustrating the AFI (Axiomatic Functional Interval) system for the Legnî scale. The scale is shown as a sequence of notes: Re, La, Mi, Fa, Do, Fa, Sol, (Do/Do), Lab (Do). Above the notes, the AFI values are indicated: -5, +7, -11, +7, -7, +2, -5, +7. The diagram shows how these values are derived from the AFI system, with arrows indicating the relationships between the notes and the AFI values. A dashed box highlights the calculation of the AFI for the final note, Lab (Do), as +1 (+5 -4).

Nella battuta successiva (b. 350/II) segue una seconda parte del disegno, in cui ricompaiono gli intervalli più usati nel processo di deformazione e sviluppo:

Fa	Mi	Fa#	Mi	Fa	Fa#	Do
+11	+2	-2	-11	+13	-6	

Non soltanto le legature di valore e le articolazioni dinamiche di queste due componenti, ma il proseguimento del disegno nelle due battute 350-351/II (Fl, EH e Cl, 'opened-up') lasciano ipotizzare una elaborazione peculiare del tema sotto forma di sovrapposizione multipla dei suoi motivi di base, sempre più variati. Questi hanno il compito di mimare quella spinta verso l'acuto che, con un crescendo dinamico su uno *fff*, conclude il passaggio che precede la 'falsa ripresa' (ripetizione n. 16b). Nella figura in basso sono sintetizzate tutte le occorrenze; per le ripetizioni trasposte si dà anche il grado di trasposizione rispetto alla forma base.



Schema formale 6

DINAMICA

Nelle due tabelle che seguono sono sintetizzate le variazioni dinamiche delle ripetizioni del primo tema nelle due versioni. Esse mettono in evidenza, in particolare nella prima partitura, uno sviluppo dinamico parallelo a quello dei parametri finora esaminati e coerente con le sezioni e relative funzioni formali. La presenza di una continuità del processo di sviluppo *fra* le occorrenze del tema che non si succedono

contigualmente ma che sono separate da interpolazioni di materiale eterogeneo, citato in apertura, mostra un principio di coerenza e interazione simile a quello che Cone individua nelle *Symphonies* stravinskijane e che definisce come *interlocking*, ove: «although heard in alternation, each line continues to exert its influence even when silent»¹⁶.

Sezione	Versione	N° Ripetizione	Variazioni dinamiche
I.1: Esposizione	I	1	<i>mf</i>
	I	2	<i>mf</i>
	I	3	<i>mf</i>
	I	4	<i>mf</i> >
	I	5	<i>poco sf</i> — <i>f</i> <i>sf</i> < <i>fff</i> > <i>ppp</i>
	I	6	<i>ff</i> < <i>ffff</i>
I.2: Sviluppo	I	8	<i>ppp</i>
I.3: Ripresa	I	11	<i>f</i> < <i>ffff</i>
	I	12a	<i>ff</i> < <i>ffff</i>
II: Sviluppo	I	13	<i>mf</i> >
	I	16b	<i>mf</i> < <i>ffff</i>

Tabella 1. Sviluppi delle dinamiche nella prima versione

La prima tabella pone in rilievo una tendenza alla variazione del parametro dinamico rispetto alla forma originale man mano che si procede in avanti lungo la prima micro-sezione espositiva (nn. 1-6, *mf*). L'occorrenza successiva della prima versione (n. 8, *ppp*) mostra la prima modifica consistente in coincidenza con l'inizio dello sviluppo, seguita da una doppia eco dell'ultima ripetizione dell'esposizione nella ripresa (nn. 11 e 12a: (*f*)*f* < *ffff*(*f*)). Nella successiva macro-sezione di sviluppo Varèse reinserisce dapprima (n. 13, *mf* >) una forma identica alla quarta ripetizione, che corrisponde alla prima occorrenza variata. Infine, in coincidenza della funzione di 'falsa ripresa', rievoca prima la dinamica della forma originale della testa del tema (*mf*), e quindi, tramite il crescendo allo *sforzatissimo* sulla coda conclusiva, richiama l'occorrenza finale dell'esposizione (n. 16, < *ffff*).

Lo sviluppo del parametro dinamico del motivo del flauto nella seconda versione mostra una situazione più elaborata ma ugualmente logica rispetto all'organizzazione formale del pezzo. La tabella riassuntiva in basso contiene tutte le sue occorrenze: in bianco quelle mantenute identiche alla prima versione (compresa l'elisione della n. 13), mentre evidenziate in grigio quelle modificate o inserite nella seconda.

¹⁶ EDWARD T. CONE, *Stravinsky: The Progress of a Method*, in *Perspectives on Schoenberg and Stravinsky*, ed. by B. BORETZ and E. T. CONE, New York, Norton, 1968, pp. 156-164: 157. Pubblicato originariamente in «Perspectives of New Music», 1, 1962, pp. 18-26. Per una riflessione sul rapporto fra continuità e discontinuità nelle *Symphonies of Wind Instruments* di Stravinskij e sui diversi approcci analitici alla partitura si veda: ALEXANDER REHDING, *Towards A 'Logic of Discontinuity' in Stravinsky's 'Symphonies of Wind Instruments': Hasty, Kramer and Straus Reconsidered*, «Music Analysis», 17/1, 1998, pp. 39-65.

Sezione	Versione	N° Ripetizione	Variazioni dinamiche
I.1: Esposizione	I	1	<i>mf</i>
	I	2	<i>mf</i>
	I	3	<i>mf</i>
	I	4	<i>mf</i> >
	I	5	<i>f</i> < <i>sff</i> > <i>ppp</i>
	I	6	<i>ff</i> < <i>sffff</i>
I.2: Sviluppo	II	7	<i>f</i> < <i>fff</i> >
	I	8	<i>ppp</i>
	II	9	<i>poco f</i> >
	II	10	<i>ff</i>
I.3: Ripresa	I	11	<i>f</i> < <i>sfff</i>
	II	12b	<i>sf</i> >
II: Sviluppo	[I]	[13]	- - [<i>mf</i> >] - - - -
	II	14	<i>ff</i>
	II	15	<i>f</i> > < >
	II	16a	<i>f</i> < <i>fff</i>

Tabella 2. Sviluppi delle dinamiche nella seconda versione

La ripetizione 9 (*poco f* >) sembra avere una funzione di ‘dinamica di passaggio’ simile a quella svolta dal *mf* > nella esposizione (n. 4) e nello sviluppo (n. 13). Le occorrenze che subito seguono (nn. 10 e 14) assecondano il movimento verso il crescendo con due *ff*, che sono prolungati ulteriormente nelle ripetizioni seguenti: un *f* < *sfff* prima della ripresa (n. 11) e un *f* < *fff* alla fine dello sviluppo (‘falsa ripresa’, n. 16a), che ripetono l’ultima della esposizione (*ff* < *sffff*, 6).

Anche l’articolazione più elaborata della quinta ripetizione (*f* < *sff* > *ppp*) ha una funzione ‘di passaggio’ conforme alla dinamica ‘in aumento’ del disegno, e il *diminuendo* al *ppp* finale sembra porre ancor più in risalto il *ff* < *sffff* dell’ultima ripetizione dell’esposizione. Lo stesso principio guida le successive occorrenze aggiunte nella seconda versione (nn. 7, 12b e 15). Il primo ritorno del tema nello sviluppo (n. 7), in una forma molto lontana dal modello sia nella struttura diastematico-intervallare che in quella ritmica, presenta per la prima volta una dinamica che dal *f* cresce sul *fff* per poi *diminuire*, preparando la successiva in *ppp* (n. 8). Ugualmente per l’occorrenza posta alla fine della ripresa e in preparazione allo sviluppo (n. 12b), Varèse oltre a deformare il profilo intervallare del tema rispetto all’originale ma anche rispetto alla corrispondente occorrenza della prima versione (semplicemente trasposta, nr. 12a), e a inserire una variazione consistente del ritmo, sceglie la struttura dinamica nuova *sf* >.

Infine il profilo dinamico dell’occorrenza aggiunta n. 15 rispecchia la summenzionata struttura combinata del tema sotto forma di più figure giustapposte, mentre la nuova dinamica della sedicesima ripetizione (*f* < *fff*) accompagna la modifica intervallare inserita nella ‘falsa ripresa’ del tema rispetto alla forma originale utilizzata nella prima versione.

Nel complesso, nella prima versione le occorrenze del tema, poste nei punti nodali della forma, ricoprono per lo più una funzione di chiari indicatori di 'svolte tematiche', e pertanto la loro elaborazione dinamica all'interno di ciascuna sezione appare più discontinua e caratterizzata. Nella seconda versione, Varèse inserisce un numero maggiore di ripetizioni del tema, e soprattutto quelle che vanno a posizionarsi nel mezzo delle sezioni, perdono il loro carattere di 'segnale' e svolgendo un ruolo più 'di passaggio'. Le tabelle mostrate evidenziano come ciò sia realizzato anche mediante un processo di variazione del profilo dinamico meno discontinuo. Nella revisione sembra che Varèse chiarifichi e renda omogenea quella tendenza di 'crescita' della dinamica del tema all'interno delle singole sezioni: passando da una forma 'stabile'/statica in apertura (*mf* nn. 1-4, *ppp* n. 8, *ff* n. 14), che va prima diminuendo (nn. 4, 5, 9, 15) per poi aumentare in conclusione delle rispettive sezioni (nn. 6, 11, 16a). Il crescendo dal *f* allo *ffff* (nn. 6, 11, 16a) indica un punto di arrivo nel caso della micro-sezione di esposizione e della macro-sezione di sviluppo, e un punto di partenza all'inizio della ripresa.

STRUMENTAZIONE

Uno sguardo alla strumentazione e al timbro conferma la presenza di uno stretto rapporto associativo fra gruppi di ripetizioni e sezioni formali. La scelta degli strumenti ai quali affidare il tema appare in totale accordo con quelle dinamiche ed espressive, in particolar modo nella prima versione, mentre nella seconda si distingue una maggiore varietà ed eterogeneità. In entrambe le partiture il flauto alto è utilizzato esclusivamente per le prime cinque ripetizioni (I.1 espositiva), che presentano anche la stessa struttura ritmico-diastematica. La sesta ripetizione (*Schlussgruppe*), assegnata per la prima volta alle trombe in Mib e Re 'fuori scena', si distingue anche nella struttura delle altezze (trasposta), del profilo ritmico e dinamico. Nella ripresa si ripete una situazione simile: le occorrenze nn. 11 e 12a, come la n. 6, sono esposte dalle trombe in Mib *off-stage* (in Do nella seconda versione), oltre ad essere trasposte e caratterizzate da una dinamica che dal *f/ff* va su uno *ffff/fffff*. Se nella micro-sezione di sviluppo della prima versione (n. 8) il tema risuona per la prima e ultima volta nelle viole (con tremolo) e in *ppp*, nella seconda occorrenza della macro-sezione di sviluppo (n. 16b) essa passa ai violini (ugualmente unica apparizione), con una dinamica altrettanto inusuale (*mf* < *fffff*). Analogamente il tema deformato della ripetizione 16a aggiunto nella seconda versione è esposto dai violini, viole e violoncello.

Nella seconda versione, le due occorrenze 'opened-up' (nn. 7 e 14), rispettivamente nella micro- e nella macro-sezione di sviluppo, risuonano entrambe nei clarinetti in Mib. Infine la ripetizione n. 15, caratterizzata da una struttura intervallare, ritmica e dinamica singolare, è distribuita per la prima e ultima volta contemporaneamente fra i quattro fiati su tre ottave (oboe, corno inglese, clarinetto e fagotto).

RIPETIZIONI (E DIFFERENZE) NEL PROCESSO FORMALE

Sezione	Versione	N° Ripetizione	Struttura diastematico-intervallare	Strumenti / Timbri I versione	Strumenti / Timbri II versione	Variazioni dinamiche
I.1: Esposizione	I	1	I	AFl		<i>mf</i>
	I	2	I	AFl		<i>mf</i>
	I	3	I	AFl		<i>mf</i>
	I	4	I	AFl		<i>mf</i> >
	I	5	I	AFl		<i>poco sf</i> — <i>f</i> < <i>sf</i> < <i>sf</i> > <i>ppp</i>
	I	6	T	EbTpt (OS)	CTpt	<i>ff</i> < <i>ffff</i>
I.2: Sviluppo	II	7	S	—	EbCl	<i>f</i> < <i>fff</i> >
	I	8	D	Vla		<i>ppp</i>
	II	9	T	—	BbCl	<i>poco f</i> >
	II	10	D	—	BbCl	<i>ff</i>
I.3: Ripresa	I	11	T	EbTpt (OS)	CTpt	<i>f</i> < <i>ffff</i>
	I	12a	T	EbTpt (OS)	—	<i>ff</i> < <i>ffff</i>
	II	12b	D	—	CTpt	<i>sf</i> >
II: Sviluppo	I	13	T / —	E.H.	—	<i>mf</i> >
	II	14	S	—	EbCl	<i>ff</i>
	II	15	S	—	Ob-EH-Cl-Fg	<i>f</i> > < >
	II	16a	D	—	VI-Vla-Vlc	<i>f</i> < <i>fff</i>
	I	16b	I	VI	—	<i>mf</i> < <i>ffff</i>

Tabella 3. Strumentazione nelle due versioni

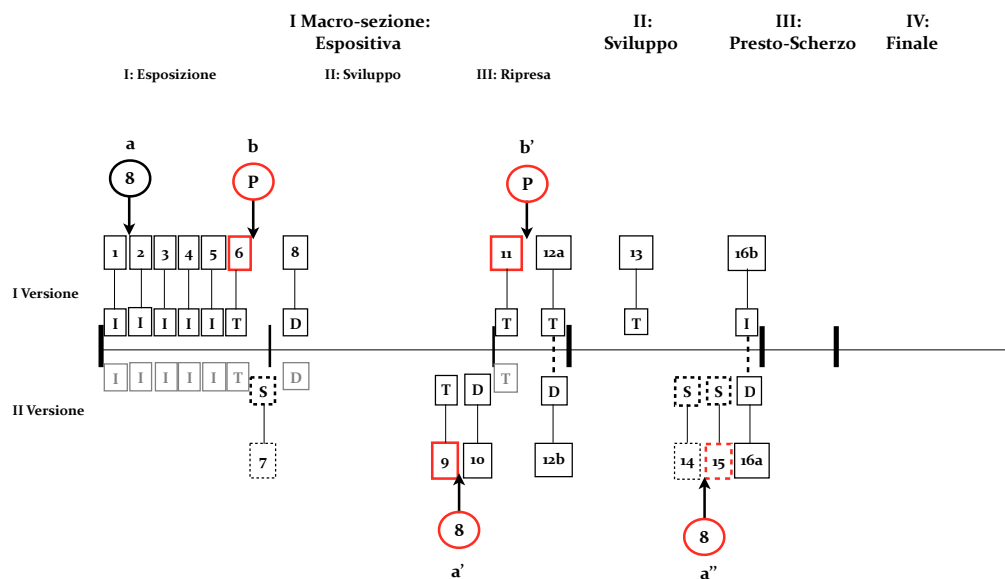
I.1.B RIPETIZIONI (E DIFFERENZE) NEL PROCESSO FORMALE
L'OTTAVA BATTUTA. PERIPEZIE E SEGNALI

L'ottava battuta, intesa nel suo complesso come elemento motivico-tematico unitario, concorre assieme al tema del flauto a formare l'idea di base del pezzo, aggiungendo ad esso un materiale sonoro per molti aspetti contrastante e tuttavia strutturalmente complementare. Da un lato le sue tre componenti, provenienti dal quarto dei *Fünf Orchesterstücke* di Schönberg e indicate nel precedente capitolo con il termine *Gestalten*, si sviluppano individualmente, andando a costituire la base motivica di origine del secondo gruppo tematico.¹ Al contempo, considerata nella sua totalità, l'ottava battuta partecipa come elemento cadenzale del primo gruppo tematico, e in questa prospettiva si analizzano ora le sue ricorrenze in rapporto alle funzioni formali rivestite sia nella prima, sia nella seconda versione della partitura. Considerata la stretta relazione che lega queste ripetizioni a quelle del primo tema, è utile mettere in relazione di volta in volta le sue occorrenze con quelle del primo tema all'interno dello schema formale.

Nella figura in basso le ripetizioni dell'elemento *ottava battuta* sono indicate entro cerchietti e differenziate in due tipologie. Se col numero «8» si indicano le ripetizioni della vera e propria ottava misura, composta da un'eco delle tre figure che appaiono tra le battute 3-6 di *Peripetie* e presenti solo nella seconda versione della partitura, con la lettera «P» si identificano quei passaggi più estesi in cui l'elemento *ottava battuta* è inserito in un contesto citazionale più ampio, che contiene motivi tratti dalle battute 1-6 di Schönberg.² Alle due occorrenze più o meno variate di «8», indicate con 8-a' e 8-a'', corrispondono le due forme di «P», P-b e P-b', contenute in entrambe le versioni.

¹ Un'analisi degli sviluppi e delle ricorrenze delle singole figure nell'intera partitura è contenuta nel § II.3.a *Altri temi e materiali: Differenze (e Ripetizioni)*. Un esame delle figure e dei temi generati da queste figure, in rapporto al modello di *Peripetie*, è elaborata nel cap. II.2. *Peripetie secondo Amériques secondo Peripetie*.

² Per maggiori dettagli sull'analogia strutturale fra le figure che Varèse inserisce in questi due passaggi e le due *Gestalten* contenute nelle prime tre misure di *Perieptie* cfr. § II.2.



Ciascuna occorrenza è legata quindi a una riesposizione del primo tema in base a un nesso causale che risponde alle funzioni formali dei passaggi in cui si inseriscono. Nella prima versione Varèse inserisce due occorrenze ripetute dell'elemento «P», entrambe parti delle fasi 'espositive' del pezzo. La prima (P-b) è posta in corrispondenza dello *Schlussgruppe*, alla fine della prima micro-sezione di esposizione, annessa alla ripetizione n. 6 del flauto che la precede (b. 65), e la seconda (P-b') fa parte della riesposizione dell'intero 'gruppo conclusivo' nella micro-sezione di ripresa, a seguire l'occorrenza n. 11 del flauto (b. 208/I e b. 226/II). Nella versione più tarda il compositore aggiunge due allusioni all'elemento ottava battuta, deformate e trasposte (8-a' e 8-a''). Anch'esse si trovano in stretta relazione con le ripetizioni del flauto aggiunte *ex novo* nella revisione, alla fine delle due rispettive sezioni di sviluppo. La prima (8-a', bb. 191-193/II) è associata all'occorrenza n. 9 trasposta del flauto (5 bb. dopo cifra 16/II), e la seconda (8-a'', bb. 341-343/II) appartiene al lungo passaggio posto alla fine della macro-sezione di sviluppo, prima della ripetizione n. 15 'sviluppata' dal punto di vista strutturale e combinata in più motivi sovrapposti e giustapposti distribuiti su più voci (6 bb. prima di cifra 33/II).

Queste ultime due occorrenze variare e innestate nella seconda versione consolidano il ruolo di marcatori formali delle 'nuove' entrate alterate del primo tema: la ripetizione dell'intera 'prima frase' diviene un inequivocabile segnale di richiamo (per quanto deformato) della situazione iniziale. Analogamente a quanto visto per le occorrenze del flauto, il 'contorno' delle *Gestalten* e il loro profilo ritmico, timbrico e dinamico restano abbastanza stabili fra le varie ripetizioni, assicurando il riconoscimento dell'elemento tematico. Se tali parametri svolgono una funzione di mantenimento della continuità e coerenza, di contro, il 'lavoro motivico-tematico' è tutto giocato su un piano strutturale intervallare.

PROFILO DIASTEMATICO

La struttura intervallare e delle altezze determina il grado di deviazione delle occorrenze dell'elemento *ottava battuta* rispetto alla forma di base. La disposizione, nel pezzo, del materiale alterato secondo le differenti categorie di trasformazione avvalorata l'ipotesi formale fin qui esposta. Inoltre, i procedimenti di variazione attuati qui da Varèse sono gli stessi usati nelle elaborazioni del tema del flauto, e coincidono con le tecniche ch'egli applica per costruire la propria 'forma base' a partire dal modello schönbergiano.³ Nel caso presente dell'ottava battuta, formata da tre elementi teoricamente passibili di differenti processi variazionali, è ancor più sorprendente vedere con quale omogeneità e coerenza Varèse agisca mediante criteri di sviluppo condivisi fra le tre *Gestalten*, al fine di creare una totalità 'funzionale', cioè un organismo articolato la cui singola componente esprime un carattere comune a tutte le altre.

Le quattro forme ripetute, elencate in base a un ordine di allontanamento della figura di base, possono essere associate rispettivamente alle seguenti funzioni formali:

- di **ripetizione conclusiva** di un percorso di reiterazioni identiche del primo tema: è il caso della prima occorrenza posta nello *Schlussgruppe* alla fine della I.1 esposizione, **P-b**;
- di **richiamo di una situazione iniziale** che annuncia una svolta nel percorso formale: è ciò che avviene nella seconda e ultima occorrenza della prima versione, posta nella micro-sezione di ripresa, **P-b'**;
- di **ultima reminiscenza** in forma di 'falsa ripresa' dell'idea iniziale, che reca tuttavia traccia del percorso evolutivo svolto contemporaneamente dal materiale circostante: si tratta dell'ultima occorrenza inserita nella seconda versione alla fine della macro-sezione di sviluppo, **8-a''**;
- infine di **deformazione dell'idea iniziale** che rappresenta la conclusione del primo percorso di allontanamento da essa, costituito dalla micro-sezione di sviluppo: costituisce la prima aggiunta della seconda versione, **8-a'**.

Un esame degli sviluppi strutturali delle singole figure nell'intera partitura seguirà nei prossimi capitoli;⁴ qui ci si limita a considerare le elaborazioni delle tre *Gestalten* comprese nelle ripetizioni dell'*ottava battuta*. L'intento è quello di dimostrare come le variazioni delle singole parti concorrano a stabilire le specifiche funzioni formali nelle occorrenze appena elencate. Si focalizzerà pertanto l'attenzione su pochi dettagli, che rivelano la presenza di una 'linea musicale' che assicura l'unità delle parti nel tutto. Si mostra così come ogni *ripetizione (e differenza)*, lungi dall'essere autosufficiente, confermi la propria appartenenza a un processo temporale direzionato, che si manifesta nelle funzioni di «protensione» e «retensione» di eventi precedenti e successivi affidate alle ripetizioni.⁵

³ Un'analisi delle singole figure dell'ottava battuta di *Amériques* in rapporto a quelle di *Peripetie* è sviluppata nel § II.2. In §II.3.a, sono esaminati gli sviluppi delle *Gestalten* nell'intera composizione, sia nelle occorrenze ove appaiono combinate (presente capitolo) sia nelle ripetizioni dei motivi singolarmente e associati a nuovo materiale, che formano passaggi autonomi rispetto all'ottava battuta.

⁴ Cfr. cap. II.3.a

⁵ I termini si riferiscono ai due concetti della filosofia del tempo di Husserl. Cfr. EDMUND HUSSERL, *Zur Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins* (1893-1917), hrsg. von R. Boehm, Nijhoff, Den Haag, 1966.

- 1) **La forma P-b** (b. 65): è costituita da ripetizioni invariate delle tre *Gestalten* rispetto alle rispettive forme base, non soltanto nella disposizione intervallare ma anche nelle altezze:

I Gestalt II Gestalt III Gestalt

Fig. b. 65

- 2) **La forma P-b'** (b. 208/I-226/II) presenta strutture trasposte, variate negli intervalli (tramite contrazione, inversione, ecc.), e sottoposte a elisione.

La prima *Gestalt* costituisce un esempio di riduzione degli elementi costitutivi nell'idea strutturale profonda. Della figura originale resta qui un solo accordo ribattuto quattro volte, che presenta l'architettura esterna della struttura accordale della componente A, contratta quindi al solo bicipendio di quinta Sib-Fa [7], che coincide contemporaneamente con il movimento melodico della voce superiore fra i due accordi.

La seconda *Gestalt* è strutturalmente identica alla forma base, trasposta all'acuto di un tono.

Anche nella terza *Gestalt* la struttura delle trombe è ripetuta immutata, ma trasposta di tono superiormente. Invece sia l'elemento scalare discendente sia la struttura accordale di flauti e violini sono contratte tanto strutturalmente, tramite elisione di gradi diastematici, quanto nell'estensione, mediante lo spostamento al grave dell'accordo ribattuto finale.

I Gestalt II Gestalt III Gestalt

Fig. b. 208/I-226/II

3) **La forma 8-a''** (b. 341-343/II), aggiunta nella seconda versione, contiene strutture in parte simili alla forma base, in parte trasposte e alterate.

La prima *Gestalt* conserva un profilo simile all'originale, formata dalla successione dei tre accordi A-B-A. Tuttavia la struttura armonica è alterata. Se A resta immutato nella struttura intervallare ([1][6]), trasposto di semitono inferiormente, B viene infatti sostituito da una duplicazione variata di A (A'), con gli intervalli invertiti nella struttura di quinta più tritono e ulteriore raddoppio della nota acuta al grave, a formare la costellazione complessiva: [11][7][6].

La seconda *Gestalt* mantiene sia il salto melodico di settima maggiore discendente iniziale, trasforma il salto ascendente di tritono in uno di quinta (articolato in un frammento scalare ottotonico) per giungere su accordo conclusivo ove la quinta superiore anziché essere associata al tritono (nella struttura di nona minore) si aggiunge alla settima maggiore tenuta iniziale.

Le diverse componenti della terza *Gestalt* sono singolarmente trasposte e variate tramite elisione di uno dei due frammenti scalari discendenti ed espansione verso l'acuto delle strutture dei flauti e violini rispetto a quella delle trombe immutata.

8-a''

I Gestalt II Gestalt III Gestalt

Fig. bb. 340/II, 8-a''

4) Infine la **forma 8-a'** (bb. 191-192/II) corrisponde a una variazione ulteriore delle strutture di 8-a.

La prima *Gestalt* viene modificata sia nel profilo, con elisione del terzo accordo, sia nella struttura. Se il primo accordo A e la parte superiore di B' sono identici alla occorrenza precedente 8-a' (trasposti di seconda maggiore al grave), la struttura di base [1][6] del terzo accordo viene trasferita sotto al secondo tricordo, a formare la verticalità complessiva: [1][6][5][7][6].

La seconda *Gestalt* è variata analogamente alla forma precedente 8-a'' e complementariamente con la forma base. Mantenendo immutato il primo intervallo melodico discendente di [11] (trasposto di tono superiormente), Varèse costruisce un frammento cromatico ascendente dall'estensione di [6], anziché di [7] come in 8-a'', che si sovrappone alla settima maggiore. Tramite lo spostamento d'ottava di una o dell'altra altezza rispetto al tricordo originale [6][7], egli ottiene una volta la verticalità [11][7] (8-a'') e una volta quella complementare [11][6], come in questo caso.

Nella terza *Gestalt* la prima struttura affidata alle trombe è variata tramite elisione dell'altezza intermedia; il tricordo superiore deriva dall'accordo di settima maggiore [9][2] di 8-a trasformato nell'accordo di nona minore [7][6]. Un ampliamento intervallare è applicato all'elemento dei frammenti di scala, che si estendono a una quarta giusta [5]. L'accordo superiore è ugualmente ridotto a due sole voci a distanza di tritono.

L'OTTAVA BATTUTA. PERIPEZIE E SEGNALI

I Gestalt

II Gestalt

III Gestalt

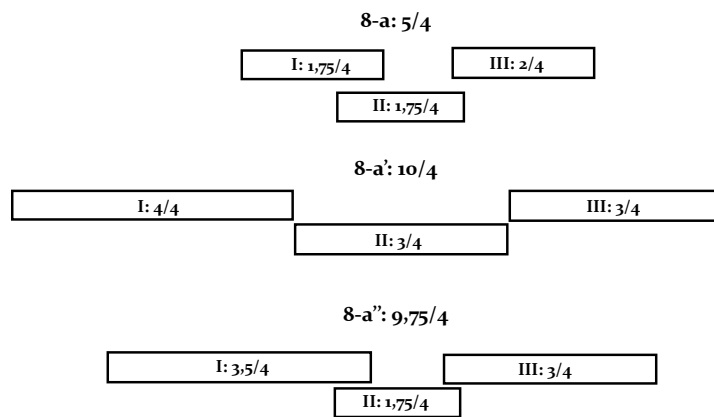
Fig. bb. 191-192/II, 8-a'

Doppio più presto (♩. 120)

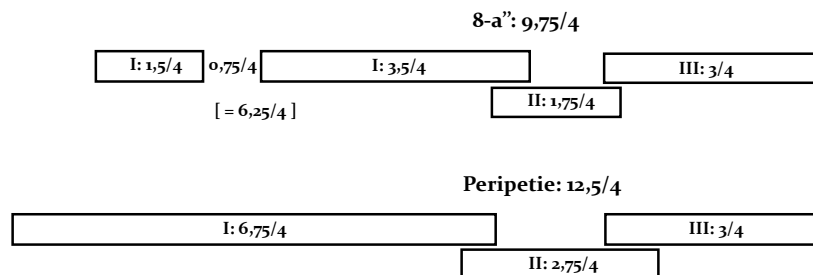
Fig. 18a, bb. 191-193/II, 8-a'

Fig. 18b, bb. 341-343/II, 8-a'

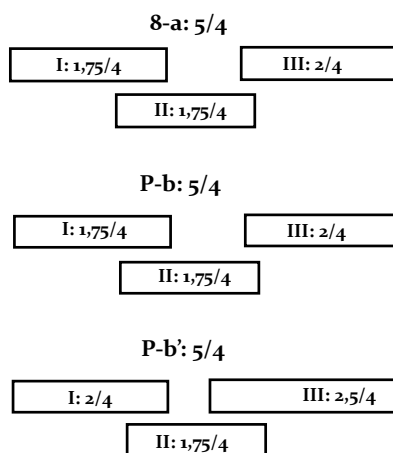
Un aspetto peculiare delle due occorrenze aggiunte alla seconda versione consiste nella dilatazione della loro durata, quasi raddoppiata rispetto a quelle dell'ottava battuta 8-a, prolungata a 10/4 (al posto dei 5 di battuta 8) su un metronomo di poco aumentato (passando da 112 a 120 alla semiminima). Inoltre, come già osservato dal punto di vista intervallare, se poste a confronto le due ripetizioni 8-a' e 8-a'' mostrano un diverso grado di allontanamento dal modello originale, in linea con la rispettiva posizione (e funzione) nella struttura formale. La lunghezza delle *Gestalten* (misurata in quarti) e la loro disposizione (in termini di sovrapposizione e giustapposizione) evidenzia, infatti, una maggiore analogia fra la terza occorrenza 8-a'' e l'ottava battuta, poste nelle sezioni espositiva e di ripresa, a fronte di una aumentata deviazione dal modello della forma 8-a', contenuta nella micro-sezione di sviluppo (Fig. in basso), ove le tre *Gestalten* non appaiono più parzialmente sovrapposte ma vengono separate fra loro. Anche nelle proporzioni di durata la forma 8-a'' è più vicina a quella base.



L'aspetto di novità della ripetizione 8-a'' consiste in un'anticipazione dell'accordo ribattuto iniziale della prima *Gestalt* (b. 340) che precede la struttura complessiva e come questa aggiunta faccia sì che, in merito a durata e disposizione delle tre *Gestalten*, la terza occorrenza 8-a'' risulti anche la più simile al modello schönberghiano (*Peripetie* bb. 3-6), ancor più di quanto non lo sia l'ottava battuta stessa.



Di contro, le ripetizioni P-b e P-b', pur essendo più vicine a *Peripetie* dal punto di vista della completezza del materiale, sia nella struttura diastematica che nella durata e disposizione delle tre *figure* risultano essere le forme più vicine alla forma base 8-a.



Nella seconda versione l'autore, nell'aggiungere i due punti di riferimento mnemonici e formali nelle sezioni di sviluppo (8-a' e 8-a''), si preoccupa di distinguerli da quelli che compaiono nell'esposizione e nella ripresa (P-b e P-b'). Al contempo egli compensa la maggiore lontananza strutturale delle tre *Gestalten* di P-b e P-b' dal modello di *Peripetie* ampliando l'analogia con il contesto e inserendo altre figure che confermano la provenienza del passaggio da Schönberg.

STRUMENTAZIONE E DINAMICA

La strumentazione delle tre *Gestalten* ruota intorno a una base strumentale stabile per ciascuna figura; le leggere variazioni, che non modificano la percezione acustica dei singoli gesti, costituiscono tuttavia informazioni rilevanti ai fini del riconoscimento di quella struttura relazionale fra le ripetizioni e con il modello. Lo stesso si può affermare a proposito delle leggere variazioni dinamiche, legate più alla variazione di organico che non a una idea espressiva differente, che rimane abbastanza stabile e vicina a quella del modello originale.

Nella tabella che segue sono sintetizzati e messi a confronto i caratteri timbrici e dinamici delle singole figure nelle varie occorrenze. In neretto sono indicati gli strumenti aggiunti rispetto alla forma base dell'ottava battuta, che dal punto di vista della strumentazione risulta essere la più vicina al modello di *Peripetie*.

In generale si conferma una maggiore vicinanza delle forme P-b e 8-a'' con il modello 8-a, sia nel timbro che nella dinamica; e al contempo nell'ultima occorrenza 8-a'' si registrano degli elementi di deviazione rispetto a quello già occorsi nelle precedenti ripetizioni (come ad esempio i contrabbassi e il fagotto della prima *Gestalt*, o anche le trombe nella terza).

RIPETIZIONI (E DIFFERENZE) NEL PROCESSO FORMALE

OCCORRENZA / GESTALT	8-a B. 8	P-b B. 65	8-a' Bb. 191-193 (II)	P-b' B. 208/I, 226/II	8-a'' Bb. 341-343 (II)	PERIPETIE
I GESTALT	Cor + VI-Vla-Vlc	Cor + VI-Vla-Vlc	Cor- + VI-Vla-Vlc-CB pizz. + Fg ***	Cor- + Vlc + Perc ***	Cor- + VI-Vla-Vlc-CB pizz. + Fg + Perc	Cor + VI-Vla <i>ff</i> (gedämpft)
	<i>fff</i> (con sord.) <i>ff</i> (con sord., pizz)	<i>fff</i> (sord. cuivrez) <i>f</i> (pizz)	<i>fff</i> (con sord.) <i>fff</i> / <i>ff</i> <i>sff</i>	<i>f</i> - <i>sf</i> - <i>sf</i> <i>p</i> / <i>ppp</i>	<i>fff</i> (closed) <i>fff</i> <i>sff</i> <i>f</i> / <i>ff</i> / <i>p</i>	
II GESTALT	Trbs	Trbs	Trbs + Tuba/CBTuba	Trbs + Perc	Trbs	Trbs
	<i>fff</i>	<i>fff</i>	<i>ff</i> (con sord)	<i>fff</i> <i>p</i> / <i>ppp</i>	<i>ff</i> < <i>fff</i>	<i>ff</i>
III GESTALT-1	Fl-Tpt-Vl	Fl-Tpt-Vl	Picc -Tpt-Vl + Cor	Fl-Tpt-Vl + Perc	Fl-Tpt-Vl	Tpt-Vl-Vla
	<i>fff</i> / <i>ff</i>	<i>ff</i> / <i>fff</i>	<i>fff</i>	<i>ff</i> / <i>fff</i>	<i>fff</i> / <i>ff</i>	<i>fff</i> > <i>p</i>
III GESTALT-2	EbCl-Vl-Vla	EbCl-Vl-Vla	BbCl -Tpt-Vla	EbCl-Vl-Vla + BbCl + Perc	EbCl-Tpt-Vla	Vl-Vla
	<i>fff</i> / <i>ff</i>	<i>ff</i> / <i>fff</i>	<i>fff</i> / <i>sfff</i>	<i>ff</i> / <i>fff</i>	<i>sfff</i> / <i>fff</i>	<i>fff</i>
III GESTALT-3	Picc-Ob-BbCl	Picc-Ob-BbCl Arpa	Picc-Tpt-BbCl	Picc-Ob-BbCl + Arpa -EH + Perc	Picc-Ob-BbCl	Picc-Fl-BbCl
	<i>fff</i>	<i>fff</i>	<i>fff</i>	<i>ff</i> / <i>fff</i>	<i>fff</i>	<i>p</i> > <i>pp</i>

Tabella 1. Strumentazione e dinamiche nelle due versioni e in *Peripetie*

ELEMENTS AND PRINCIPLES

ELEMENTI

Keine Kunst kann der Form entbehren, die nichts anderes ist als der Zusammenschluß der Teile des Kunstwerks zum einheitlichen Ganzen. [...] Die oberste Forderung für alle Formgebung, auch die musikalische, ist daher Einheit; diese kommt aber erst zur vollen Entfaltung ihrer ästhetischen Wirkung am Gegensätzlichen, als Kontrast und als Widerspruch (Konflikt).¹

La costruzione di contrasti (*Kontrastbildung*) come *movens* della strutturazione della forma (*Formbildung*) rappresenta uno dei caratteri costitutivi della tradizione musicale occidentale. La presenza di discontinuità sonore inscritte in una sintassi unitariamente concepita non indebolisce il ‘discorso’ ma, al contrario, partecipa alla sua coesione e coerenza formale. La *contraddizione*, il *contrasto*, il *conflitto*, scrive Riemann nel suo *Musik-Lexikon* (1882), consentono alla *totalità* di svilupparsi nel pieno della sua efficacia estetica.

Le prime otto battute di *Amériques* aderiscono al principio di una discontinuità *funzionale*, al pari della continuità, nella misura in cui proprio l’opposizione timbrica, dinamica e ritmica rendono percepibili le parti in cui si articola l’intero. Esse delineano le rispettive sostanze armoniche, naturalmente divergenti ma rese complementari, e assegnano loro specifiche funzioni espressive, che si traducono in ruoli formali in rapporto di vicendevole necessità. Il contrasto palesa quindi gli *elementi* e i *principi* di organizzazione dell’organismo nucleare. Le articolazioni interne alla prima componente fraseologica omogenea del pezzo, fatte di spostamenti di accenti, di espansioni e contrazioni dei singoli gesti, rivelano una natura per niente statica né ‘autosufficiente’ del «blocco» formato dalle prime sette battute. Tutte le sue componenti parametriche partecipano alla funzione di ‘preparazione’ di un evento *conseguente*. Al contempo, l’ottava misura rappresenta il punto culminante di questa unità narrativa, funzionalmente *antecedente* – e al contempo ne giustificano l’esistenza: minuziosamente preparato, l’arrivo dell’evento nuovo soddisfa infatti l’aspettativa predisposta, creando un effetto sorpresa, un’interruzione, un urto.

Il primo rischio che si corre interpretando l’attrito e la contrapposizione fra i due ‘blocchi di suono’ come una finalità estetica – quella della frammentazione – consiste nell’imporre *dall’esterno* una segmentazione al discorso musicale, precludendo qualsiasi riflessione di natura funzionale. Come si è mostrato, continuità e discontinuità morfologiche e strutturali agiscono invece combinatamente al livello sintattico e fraseologico, e il primo contrasto del pezzo rappresenta uno degli elementi costitutivi dell’idea di base del pezzo, finalizzato alla strutturazione della forma. Il fatto che il compositore abbia scelto come modello per la cadenza conclusiva di questo primo

¹ HUGO RIEMANN, *Formen*, in Id., *Musik-Lexikon. Theorie und Geschichte der Musik, die Tonkünstler alter und neuer Zeit mit Angabe ihrer Werke, nebst einer vollständigen Instrumentenkunde*, Leipzig, Verlag des bibliographischen Instituts, 1882, pp. 269-270: 269.

enunciato proprio le battute espositive di *Peripetie*, giocando col valore semantico contenuto in quel materiale musicale, è un'ulteriore conferma di un pensiero costruttivo che considera il 'colpo di scena' e la 'svolta' espressiva come parte integrante della drammaturgia della forma, dunque come elemento di coesione e non di separazione.

Il valore metonimico che Varèse assegna alle battute iniziali del quarto dei cinque pezzi di Schönberg (e, di riflesso, all'ottava battuta che fa loro eco) è duplice: esse non rappresentano soltanto il punto di arrivo di una tradizione precedente – che il compositore francese interpreta e traduce nella linea melodica diatonica delle prime sette misure –, ma prefigurano l'abbrivio di una nuova tradizione, che si esprime in particolare nell'uso di strutture cromatiche, per quarte e tritoni, sull'esempio del viennese e sulla cui scia egli si pone. Dal punto di vista semantico le prime sette misure, nella loro circolarità reiterativa, irregolare ma perfettamente bilanciata, possono essere considerate come una rilettura di una condizione sonora rituale e 'primitiva', formate dalle figure ancestrali del disegno quasi esatonico del flauto, del frammento cromatico del fagotto e dell'ostinato dell'arpa. In analogia col modello stravinskijano della "Action rituelle des ancêtres", ove l'autore racconta un'«azione collettiva»² di *preparazione* all'atto di espiazione che si esplica nella "Danse Sacrale" conclusiva del balletto, queste prime battute simbolizzano una fase primordiale che profetizza l'irruzione di «New Worlds»³.

Varèse sostituisce tuttavia alla situazione sonora 'immediata' del rituale del *Sacre* una più ambigua, soprattutto per quanto concerne il materiale tematico e i rapporti tra i due motivi, del flauto e del fagotto. L'incertezza creata nelle prime sette battute prepara la *peripeteia* dell'ottava, che coincide con quell'atto riconoscimento dell'identità dei personaggi e dei veri ruoli delle due figure varesiane, del flauto e del fagotto che Aristotele definisce ἀναγνώρισις (*anagnorisis*, riconoscimento). Si compie qui un atto che si realizza nel dramma come conseguenza della *peripeteia*, che pone in essere un «riconoscimento» della verità delle vicende. Ciononostante, dice Aristotele, questi colpi di scena sorprendenti che rovesciano l'azione non devono essere «episodici», come quei racconti «ove non v'è né verosimiglianza né necessità che gli episodi si susseguano in un certo modo» ma devono «risultare dai fatti anteriori per necessità o secondo verisimiglianza». E tuttavia è necessario che questi fatti si svolgano «gli uni dagli altri contro l'aspettativa, giacché avranno a questo modo ben più del sorprendente che se si producessero per caso o fortuitamente; ed infatti anche degli eventi fortuiti sembrano più sorprendenti quelli che appaiono prodursi come di proposito». Poco più avanti il filosofo distingue e specifica:

Dei racconti, alcuni sono semplici, altri complessi, giacché tali si trovano ad essere le azioni di cui i racconti sono imitazione. Chiamo semplice quell'azione che, mentre si svolge, come si è definito, con continuità ed unità, muta direzione senza peripezia e senza riconoscimento; mentre complessa quella in cui il mutamento si ha con riconoscimento o con peripezia o con tutti e due. Ma questi rivolgimenti debbono avvenire in forza della stessa struttura del racconto, in modo che conseguano dagli eventi precedenti o per necessità o secondo verosimiglianza; c'è molta differenza infatti se qualcosa accade per causa di un'altra o dopo un'altra.⁴

² GIANFRANCO VINAY, *Verso il Sacre. Gesto musicale e gesto coreografico*, in *Cento Primavere. Ferocità e feracità del Sacre du Printemps*, a cura di N. Betta e M. Rizzuti, Alessandria, Dell'Orso, 2014, pp. 27-38: 35.

³ «The title "Amériques" should be taken in no literal sense, but as eternal symbol of discover. "Amériques" – "Americas" – new worlds on earth, in the stars, and in the minds of men». Così recita l'epigrafe apposta dall'autore sul manoscritto della prima versione di *Amériques* (SEV, PSS).

⁴ ARISTOTELE, *Poetica*, X 1452a 19.

In questo concetto di semplicità e complessità risiede il nucleo del problema ermeneutico posto dal passaggio, in particolare, e dall'opera in generale. Il compositore 'complica' un passaggio originariamente regolare – le prime sette battute – allo scopo di *preparare* una causalità drammaturgica fra l'esposizione dei personaggi iniziale (che di per sé crea un'aspettativa), e la svolta sorprendente che muta la direzione del racconto, dando luogo al riconoscimento di una nuova dinamica sonora.

Le trasformazioni che avranno avvio a partire dall'ottava battuta di *Amériques* inscenano una necessità di ampliamento della tradizione tonale in una nuova direzione, dischiusa dall'opera schönberghiana, e non possono che realizzarsi *mediante* una frattura sonora violenta. Questa condizione *verosimile*, preparata da ciò che l'ha preceduta, realizza quella continuità storica di cui il compositore viennese si fa portatore. L'atteggiamento dell'«efebo»-Varèse nei confronti dei due «precursori», Stravinskij e Schönberg, non è tanto quello che Cross, in termini bloomiani, definisce con «kenosis (the fragmentation and reordering of the precursor) and askesis (separation from the precursor by interruption)»⁵, quanto piuttosto quello di «Tessera or link» ovvero di «Completion and Antithesis»: una tipo differente e più sottile di «revisionary ratio», spiega Bloom, che consiste nel reagire alla «ansia dell'influenza» del modello con un atteggiamento di *completamento* e di *antitesi*. «In the tessera», scrive il letterato:

the later poet provides what his imagination tells him would complete the otherwise "truncated" precursor poem and poet, a "completion" that is as much misprision as a revisionary swerve is. [...] The tessera was employed in the early mystery religions where fitting together again the two halves of a broken piece of pottery was used as a means of recognition by the initiates. In this sense of a completing link, the tessera represents any later poet's attempt to persuade himself (and us) that the precursor's Word would be worn out if not redeemed as a newly fulfilled and enlarged Word of the ephebe.⁶

In questo senso può essere interpretato il ricorso in *Amériques* a un materiale preesistente, mai utilizzato come *objet trouvée*, con scopo di 'straniamento' (*Verfremdungseffekt*) ma sempre integrato nel nuovo 'testo', ove esso assume il ruolo di punto di avvio per realizzare quel «completamento antitetico» del testo 'precursore', «by so reading the parent-poem as to retain its terms but to mean them in another sense, as though the precursor had failed to go far enough»⁷. L'idea che Varèse con *Amériques* abbia cercato di superare una situazione storica precedente della tradizione musicale, ponendosi in dialogo con essa, e pertanto prolungandola e 'completandola', fu espressa in termini non molto differenti già da Dane Rudhyar, in un articolo dedicato al pezzo e pubblicato nel 1923 con il titolo *The Music of Fire*. In esso il compositore franco-americano (Daniel Chennevière all'anagrafe) ricostruiva in breve la condizione dello sviluppo musicale moderna nel suo rapporto con la tradizione, e della «missione» che il ventesimo secondo avrebbe dovuto svolgere in una «purer urge of express». Questa

⁵ J. CROSS, *The Stravinsky Legacy* cit., p. 41.

⁶ HAROLD BLOOM, *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*, New York, Oxford University Press, 1973 (1997¹¹), pp. 66-67.

⁷ Nell'introduzione al volume Bloom spiega il concetto in questi termini: «Tessera, which is completion and antithesis; I take the word not from mosaic-making, where it is still used, but from the ancient mystery cults, where it meant a token of recognition, the fragment say of a small pot which with the other fragments would re-constitute the vessel. A poet antithetically 'completes' his precursor, by so reading the parent-poem as to retain its terms but to mean them in another sense, as though the precursor had failed to go far enough». H. BLOOM, *The Anxiety of Influence* cit., p. 14.

nuova «music of power, or music of fire» sarebbe nata in Russia, «its mother was Scriabin; its father Stravinsky». Tuttavia, continuava Rudhyar, dopo il «colpo» sferrato dal *Sacre* alla musica decadente del tempo:

Stravinsky was unable to stand the shock of his own creation and for days after remained between life and death, racked with fever. Since then, his music has changed entirely. It has turned toward Schoenberg, the destroyer, Schoenberg, the painter of sonorities, the tonal anarchist. It lost most of the power of its cosmic fire; it pursued most interesting researches, very valuable but relatively lifeless. Thus a composer was needed who could take music at the stage of development where the "Sacre du Printemps" had left it and bring it to a higher stage, to a more definite point of completion, of sonorous and instrumental, as well as spiritual perfection. We have such a composer in Edgar Varese.

E Rudhyar descrive proprio *Amériques* – «the work which we were waiting for since 1913, the year of the "Sacre"» – come una musica

difficult to analyze, especially as it has not yet been performed. It is fundamentally orchestral; the very idea of a piano reduction of it would be inept. It is based on the cosmic essence of sound and lives by the evolution of sonorous mass-relationships generated by a continuous process of interfusion and opposition. This music is built in the manner of living organisms. It is essentially Bergsonian in its principle of continuous unfolding. It has a tremendous "vital impetus," which refuses to become rigid, but keeps ever transforming, in a state of fluid becoming, of tonal and instrumental oscillation, equilibrium being sought for in the balance of sonorous volumes. [...] "*Ameriques*" is to some extent the synthesis of musical impressionism and of cubism. It accepts the vital, fluidic becoming of the first, but deepens it, intrinsicalizes it with the help of the architectonic mental grasp of the latter. [...] Music alone — until the time comes when we shall have real symphonies of moving plastic forms — can be intrinsical and voluminal in its principle of organization and yet retain the continuity of the "living flesh," the color atmosphere of impressionism. This is because it possesses a sort of vital fluid, that is, a continuous medium of cellular interchange, which runs throughout the entire organism, and establishes a fourth-dimensional coherence out of which springs the sense of organic unity. Rudolph Steiner would call it: the power of organization.⁸

Come si vedrà, proprio i concetti di 'organismo' e 'organicità', e al contempo di 'organizzazione' sono alla base delle strutture costruttive della musica atonale tanto di Schönberg quanto di Varèse, e dei principi su cui si reggono.

PRINCIPI

Il valore della prima frase di *Amériques* di 'seme' e *pars pro toto* dell'intera opera, citato ad inizio capitolo, non si limita all'aspetto motivico-tematico né strutturale, ma riguarda anche i procedimenti compositivi esposti implicitamente in queste prime battute e presentate, in forme variate e sempre più articolate, nel corso di tutta l'opera. I principi che regolano la costruzione e lo sviluppo del materiale basilare agiscono a più livelli fino a determinare, come risultato, la forma complessiva del pezzo.

⁸ DANE RUDHYAR, *The Music of Fire*, «The New Pearson's», April 1923, pp. 45-47: 46.

In tutta la prima parte espositiva dell'opera (battute 1-68) l'autore procede, come si vedrà, associando il *contrasto* alla *ripetizione*, e l'alternanza fra i due procedimenti partecipa alla realizzazione della forma dell'intera sezione, in base al principio sintetizzato da Hermann Erpf nel motto: «Wiederholung fordert Kontrast, Kontrast fordert Wiederholung»⁹. Secondo il teorico tedesco tramite questi due meccanismi formali si guiderebbe la percezione del fenomeno sonoro sulla base della regolazione delle aspettative dell'ascoltatore. La ripetizione di uno stesso elemento (nel caso presente, il motivo del flauto nelle sette battute iniziali) produce un'aspettativa nell'ascoltatore, che attende l'entrata di un oggetto 'differente'; se la ripetizione continua, il desiderio si accresce ulteriormente, mentre se l'attesa di un contrasto è soddisfatta (come nel caso dell'ottava battuta) subito dopo ci si attende un ritorno al punto di partenza, tramite una nuova ripetizione (come avviene nella nona misura, con il ritorno del motivo del flauto e l'inizio di una nuova frase). I due procedimenti tenderebbero dunque a incrementarsi a vicenda e le prime 68 battute di *Amériques* ne sono la dimostrazione più esemplare.¹⁰

Al contempo, sempre Erpf definisce i singoli ruoli dei due meccanismi combinati, sintetizzandolo nell'aforisma: «Wiederholung trennt, Kontrast verbindet»¹¹. Se, come si è visto, il contrasto sonoro tra le prime sette battute e l'ottava unisce le due idee in base al principio della mutua partecipazione delle parti a un insieme comune, l'effetto di ripetizione del motivo del flauto a battuta 9 crea una cesura con quanto l'ha preceduta, e indica un 'nuovo inizio', che condurrà a sviluppi differenti (e a ripetizioni differenti). L'effetto di soddisfazione dell'aspettativa conclude quindi il primo arco drammaturgico, mentre il ritorno del materiale sonoro iniziale ne apre un secondo.

Il potere di coesione della discontinuità è amplificato, inoltre, in *Amériques* tramite il ricorso a un peculiare tipo di contrasto, rappresentato dal principio della *complementarità* – divisione apparente e collegamento profondo. Varèse sceglie un mezzo di connessione che riesca ad assicurare l'unità sintattica e formale e al contempo l'eterogeneità dei materiali, e soddisfa così la funzione espositiva propria dell'entità fraseologica iniziale. Il contrasto percettivo permette di introdurre gli altri 'personaggi', mettendo in evidenza le loro peculiarità e proprietà. L'ottava battuta non presenta soltanto un nuovo materiale motivico sotto forma di tre nuove figure, ma si mostra più profondamente come ampliamento delle potenzialità già insite nelle *Gestalten* di partenza, elaborandone elementi cellulari e principi strutturali. Il compositore da un lato tende ad 'aprire' i limiti dell'oggetto del flauto, e del principio costruttivo diatonico per eccellenza, fondato sul circolo delle quinte, tramite riduzione dell'intervallo giusto in quello diminuito o aumentato, esponendo contemporaneamente la materia intervallare primaria di tutta l'opera (tritoni, settime maggiori e none minori). D'altro canto, mediante l'elaborazione di motivi apparentemente secondari e 'a-tematici' – o meglio «sub-tematici» – provenienti dall'idea scalare cromatica del fagotto, si pongono le basi per quello che diventerà un secondo e poi ancora un terzo motivo tematico.

Varèse costruisce quindi il proprio 'racconto' sfruttando l'effetto di ambiguità creato dalla ripetizione degli elementi primari e dallo sviluppo di quelli secondari del discorso musicale, che egli inverte, nel corso dell'opera, relegando sempre più in secondo piano l'elemento più esplicitamente tematico e lasciando che una «configurazione astratta» prenda vita sotto forma di concretizzazioni motiviche e poi tematiche. L'elemento tematico principale (il primo tema del flauto) subisce, a sua volta, un processo di 'sub-

⁹ HERMANN ERPF, *Form und Struktur in der Musik*, Mainz, Schott, 1967, p. 197.

¹⁰ Cfr. § II.3.b I Macro-Sezione: Esposizione

¹¹ H. ERPF, *Form und Struktur* cit., p. 58.

tematizzazione', giacché dalla fine della prima micro-sezione espositiva in poi non appare più come elemento portatore di una forte identità ma «si ritira dalla superficie della musica»¹². All'opposto, su una «sfera sub-tematica», elementi più «astratti» e «latenti», come il principio cromatico manifestatosi fin dall'inizio nel gesto del fagotto, penetrano nel materiale musicale a dar forma a un tessuto motivico-tematico inizialmente «vago» ma che, pur sottraendosi a un'immediatezza percettiva, costituisce la «struttura del profondo» (*Tiefenstruktur*) dell'opera.¹³

In questo modo il compositore non fa che ripensare alcuni dei fondamentali principi sintattici e formali tradizionali (come ad esempio il concetto di tema, di cadenza, di direzionalità teleologica), che già erano stati messi in discussione dalla generazione romantica e post-romantica, li conduce nella direzione di una sempre maggiore 'lassità' e 'astrattezza', al fine di tradurli in una nuova e più personale concezione formale. Con la chiusura dell'oggetto principale del frammento scalare del fagotto, a battuta 41-42, fa la sua comparsa il secondo tema, e il primo periodo espositivo raggiunge il suo climax e si avvia a concludersi (in coincidenza di queste battute Varèse fa cadere, inoltre, il punto di sezione aurea della prima micro-sezione). Significativo appare il fatto che, mentre le figure dell'arpa e del flauto costituiscono strutture cicliche e ostinate 'chiuse', l'unico oggetto 'aperto' a uno sviluppo sia costituito proprio dal gesto interrogativo del fagotto. Nell'ottava battuta, poi, laddove i primi due elementi del flauto e dell'arpa sono riproposti tramite deformazioni cromatiche (il salto di quinta del flauto si riduce al tritono dei corni, mentre la terza minore dell'arpa è ampliata a formare le strutture accordali di settima maggiore e nona minore ribattute), il frammento scalare cromatico del fagotto resta strutturalmente invariato nella sua totalità. L'unica variazione morfologica cui è sottoposto, tramite inversione del moto in senso discendente (terza *Gestalt*), rappresenta l'atto di 'chiusura' del gesto, e formerà il secondo tema.

Nel passaggio fra le prime sette e l'ottava battuta Varèse pone in atto quel rovesciamento dialettico tramite il riconoscimento dei ruoli (si legga: degli elementi, uno 'diatonico' e uno 'cromatico') *preparato* fin dalla prima misura, tramite l'apparizione della settima maggiore come prima nota del tema diatonico del flauto. Gli svolgimenti futuri dell'opera sono contenuti già nei *principi costruttivi ed elaborativi* che regolano questa prima frase.

¹² Carl Dahlhaus scrive: «Der eigentliche Formprozeß – der Vorgang, der in Instrumentalwerken deren Zusammenhalt und Kontinuität verbürgt – zieht sich gleichsam von der Oberfläche der Musik – die durch Kontraste wie den zwischen Adagio und Allegro zerklüftet erscheint – ins Innere zurück: in einen „subthematischen“ Bereich, in dem kreuz und quer Fäden geknüpft werden, statt daß [...] die musikalische Logik sich als zwingender, zielgerichteter Gang der tönenden Ereignisse manifestiert. Die Teleologie der Form wird nicht mehr ostentativ [...] nach außen gekehrt». CARL DAHLHAUS, *Cantabile und thematischer Prozeß. Der Übergang zum Spätwerk in Beethovens Klaviersonaten*, «Archiv für Musikwissenschaft», 37/2, 1980, pp. 81-98: 83.

¹³ C. DAHLHAUS, *Beethoven e il suo tempo* cit., capitoli: "Subtematica" e "Ambiguità", pp. 205-219 e 232-236.

SECONDA PARTE – I CICLO

SVILUPPO: ARMONIA E FIGURA

II.1.A UN'ALTRA COERENZA DEL LINGUAGGIO ATONALE. ANTINOMIA O PARADOSSO?

J'ai hésité à intituler ma contribution "Énigme ou paradoxe" voire "Aporie de l'autorité": énigme, parce qu'après l'analyse il reste quelque chose d'opaque dans l'idée d'autorité – paradoxe, voire aporie, parce qu'une sorte de contradiction non résolue reste à la difficulté, voire l'impossibilité, de légitimer en dernière instance l'autorité. [...] Que les mythes de fondation, devenus mythes de vétusté, remplacent le besoin rationnel de légitimation?

Paul Ricœur

Parlare di sistemi armonici e di strategie compositive nella musica di Varèse sembra, di primo acchito, mero gioco antinomico. A ben guardare, non è che un paradosso: non una contraddizione in termini bensì una «aporia dell'autorità»¹.

È ben vero che il compositore non ha mai parlato pubblicamente di una precisa modalità di organizzazione dei suoni nelle sue opere, non ha mai affidato a testi scritti destinati al pubblico né statuito oralmente una propria teoria armonica, ma è del pari significativo il ruolo che egli ha sempre accordato al concetto di strutturazione 'calcolata' dello spazio sonoro. Una certa renitenza nei confronti di sistemi prescrittivi o di form(ul)e della tradizione svuotate di senso, ch'egli imputava rispettivamente alla tecnica dodecafonica e alle 'mode' neoclassiche, non era rivolta al principio in sé – il sistema come la tradizione – ma piuttosto a *quel modo* di 'servirsi' dei due concetti. Certo è che, come già osservato, se paragonato alle poetiche di un compositore come Schönberg (ma anche Messiaen, si potrebbe aggiungere, solo per nominare i due capiscuola di una tendenza all'esplicazione teorica del Novecento musicale), l'uso varesiano di parlare della propria musica appare a quantomeno evasivo. E lo è; per il semplice fatto che una poetica si definisce come tale dal momento di conseguimento di una certa stabilizzazione – criterio di per sé in contraddizione con l'ideale varesiano di continuo sviluppo e crescita della musica e dell'artista. Quel 'sistema', quelle 'formule', divengono espressione di una interruzione e di una chiusura. Se si vogliono cercare conferme documentarie a ipotesi analitiche 'paradossali', di contro, si deve presupporre da un lato il concetto di sistema 'aperto', che produce evoluzione e trasformazione, e cionondimeno ordinato e controllato – la libertà offerta dal metodo non è che conseguenza di una struttura profonda minuziosamente organizzata; dall'altro lato è imprescindibile affrancarsi dalle opinioni sedimentatesi e dirigersi alla ricerca di tracce, ovverossia fonti dirette e indirette, implicite ed esplicite, anteriori alla stabilizzazione di una certa 'immagine', o mito, varesiano.

¹ PAUL RICŒUR, *Le paradoxe de l'autorité*, in Id., *Le juste* 2, Paris, Seuil, 2001, pp. 107-123; 107 e 123.

Nel luglio 1923 Winthrop P. Tryon, giornalista del quotidiano *The Christian Science Monitor*, raccoglieva un'intervista di Edgard Varèse, «a Paris-Conservatory-trained musician» che aveva da poco completato il manoscritto orchestrale della sua *Amériques*. I due si erano già incontrati, esattamente un anno prima sempre in casa del compositore, in occasione della redazione di un precedente articolo intitolato *New Instruments in Orchestra Are Needed, Says Mr. Varèse*. Già allora Tryon aveva riferito di un «manuscript of an orchestral piece he is scoring on long sheets of paper specially ruled by a Parisian stationer, 52 lines to the page», senza fare ancora menzione del suo titolo. In questa prima intervista i toni erano quelli più conosciuti (e tramandati) tipici dei proclami varesiani, che dichiarano la necessità di comporre in uno «stile telegrafico», per «piani e volumi sonori», che auspicano una collaborazione fra compositori e ingegneri elettronici, che reclamano strumenti musicali che restituiscano le qualità di «velocità e sintesi» dell'epoca moderna.² Nell'intervista dell'anno seguente, gli accenti mutano e i punti di fuga si spostano su un piano più circoscritto al fatto compositivo concreto. Facendosi ugualmente portavoce del pensiero di Varèse, il giornalista sviluppa il nuovo pezzo lungo tre direttrici, corrispondenti a veri e propri proclami poetici del compositore. Dapprima egli plaude all'autentica originalità e novità della partitura, rimarcato tramite un paragone immediato:

Just as I was aware, when I first saw the printed pages of Schönberg's "Five Pieces" some years ago, of being on new ground, so I am again now, when I look at the photostat sheets, 68 in number, which comprise the score, or partition [...] of "Amériques".³

Passando dal primo paragrafo, intitolato «Strange Technical Procedure», al secondo dedicato al «Novel Harmonic System», Tryon si incammina su terreno più specifico, osservando come, al di là degli aspetti di novità più «esterni» o «meccanici»,

Where "Amériques" makes a contribution to musical art is, unless I am mistaken, in its harmonic system.⁴

Si tratta, specificano 'gli autori', di un 'sistema armonico' utilizzato dal compositore già nei brevi pezzi da camera per soprano e strumenti, eseguiti con successo e soddisfazione generale di pubblico dalla *International Composers' Guild*, «nonostante lo stravolgimento delle leggi tradizionali dell'armonia». «But call it what you like – music without harmony, or music made of confused and illogical chords, – continuava il critico – Mr. Varèse's plan is straightforward enough». A metà dell'articolo la voce del compositore si fa sempre più chiara, e la prima esplicazione che Tryon riferisce di questo «straightforward plan» è resa in termini ancora più puntuali:

In each chord you have, when possible, all 12 notes of the chromatic scale. Necessarily, in chords which are sounded by three, four, five, or any number less than a full dozen of instrumental voices, the scale is represented but partially. And yet each chord, to repeat explanations the composer has given me, is built upon the duodecimal idea.⁵

² WINTHROP P. TRYON, *New Instruments in Orchestra Are Needed, Says Mr. Varèse*, «The Christian Science Monitor», 8 July 1922, p. 18, in FLECHTNER, *Die Schriften* cit., pp. 40-43.

³ W. P. TRYON, *Edgar Varèse's New Orchestral Work, 'Amériques'* cit., p. 16, in FLECHTNER, *Die Schriften* cit., p. 55.

⁴ *Idem*. Tra questi Tryon cita l'ampiezza della partitura, scritta su 52 righe di pentagramma, il metro e il tempo metronomico variabili ad ogni misura, e l'enorme organico, con strumenti più o meno familiari.

⁵ *Ibidem*, p. 56.

Con estrema accuratezza nell'uso del vocabolario, per definire il proprio «sistema armonico» Varèse ricorre all'inusuale espressione di «idea duodecimale». Non si tratta di una semplice bizzarria, né di un rifiuto aprioristico di una terminologia tradizionale; emerge piuttosto una chiarezza di intenti e una volontà di demarcazione del proprio ambito di azione. Astenendosi dall'uso dell'aggettivo 'cromatico', infatti, egli cerca di evitare che si associ il proprio linguaggio tanto al cromatismo funzionale dell'idioma tonale quanto a quello del metodo dodecafonico. Infine il motto conclusivo – una dichiarazione di fiducia nel ruolo cruciale giocato dall'aspetto strutturale – è esplicitamente affidato alle parole del compositore:

I can quote what he [Varèse] said to me lately in talk: "Your means of invention, when you are composing, are harmony and orchestration. Other things you can learn. These must be gifts". And again: "Your main problem in the art of composing today is to see that the notes of your chords are properly spaced".⁶

Una confessione d'intenti o un'attestazione tanto dettagliata direttamente proveniente da una fonte primaria è merce rara per gli studiosi varesiani; eppure non si tratta di un caso isolato. Nell'aprile dello stesso anno, anche Dane Rudhyar dedica una parte del già menzionato articolo, *The Music of Fire*, ad una dettagliata contestualizzazione storica e a una perspicace e sensibile lettura della musica del compositore.⁷ L'autore pone al centro del discorso apologetico la nuova composizione per orchestra, *Amériques*, ponendola in riferimento alla musica di Stravinskij e di Schönberg, come già citato.⁸ Anche in questo caso la prima informazione 'tecnica' che l'autore consegna al lettore si riferisce alla strutturazione armonica del pezzo, e in particolare al fatto che «Varese [sic] bases his music on the so-called "duodecuple system," using the twelve notes of the octave untrammelled by any feeling of tonality».⁹ Qui l'informazione si fa ancora più precisa, poiché Rudhyar esplica l'accezione del termine 'dodicesimale' e ne sottolinea il senso di uno scioglimento del «sistema» dal vincolo tonale. Egli si riferisce a una suddivisione dell'ottava in dodici parti uguali («duodecuple» significa, letteralmente, suddiviso per dodici volte), analoga al concetto di «twelve-tone set» coniato da George Perle: un insieme le cui altezze non sono «approssimazioni di note "reali" prodotte dal circolo delle quinte», come nel 'cromatismo' diatonico, ma note reali che, all'opposto, evitano la «stabilità intervallare» assicurata da una struttura di riferimento «naturale», quale quella del circolo delle quinte.¹⁰ La tendenza a sostituire l'idioma diatonico con uno dal potenziale altamente cromatico, liberato da vincoli e implicazioni tonali, non è certo cifra esclusiva del linguaggio varesiano. L'idea di una trasformazione dello spazio sonoro tonale

⁶ *Ibidem*, pp. 58-59.

⁷ D. RUDHYAR, *The Music of Fire* cit.

⁸ Si veda il § Intermezzo 1: *Elements and Principles*.

⁹ *Ibidem*, p. 47.

¹⁰ GEORGE PERLE, *Serial Composition and Atonality: An Introduction to the Music of Schoenberg, Berg, and Webern*, University of California Press, Berkeley, University of California Press, 1963, p. 4. Jean-Louis Leleu fa notare come il termine «twelve-tone set» sia analogo a «Zwölftonmusik» usato da Bartók in un testo del 1928 citato da Perle, non inteso come «musica dodecafonica» ma come suddivisione della scala di derivazione del materiale in dodici semitoni dove i gradi sono uguali 'di diritto' e che Leleu traduce con «dodécatonique». JEAN-LOUIS LELEU, *La construction de l'idée musicale. Essais sur Webern, Debussy et Boulez*, Genève, Contrechamps, 2015, pp. 45 ss. È interessante notare come spesso, in *Amériques*, strutture cromatiche 'dodecatoniche' siano messe a confronto diretto con figure diatoniche che espongono in modo eclatante la loro base di quinta giusta, evidenziando il contrasto fra le due 'nature' (si vedano gli esempi delle prime otto misure, §. I.1.a, o quello della melodia del *Presto*, § III.1.a).

«polarizzato» in uno di natura «multipolare» – come lo definisce Henri Pousseur in una riflessione sul cromatismo di Schönberg e di Webern¹¹ – prodotto da diverse tipologie di suddivisione dell'ottava, spesso simmetriche, e assicurato dall'assenza di una «concentrazione» degli eventi sonori intorno ad un «polo unico e assoluto», costituisce forse il terreno più comune ai pur differenti tentativi di rinnovamento dell'armonia nel primo Novecento. Secondo Hans Heinz Stuckenschmidt è che una conseguenza dell'«ineluttabile destino della musica» che, a partire dal *Tristan* wagneriano, aveva condotto «necessariamente e senza alcun arbitrio» al di fuori della tonalità.¹² È in questo contesto che si forma e agisce Varèse. Appare significativo allora che, quando Stuckenschmidt osserva, nel 1951, che «la questione di una priorità, anche nel caso della tecnica dodecafonica, è di secondaria importanza», egli pone in cima alla lista proprio il nome del musicista franco-americano, dal momento che:

Edgar Varèse hat nachweisen können, daß er um 1910 Septimen- und Nonenkonstruktionen vorgenommen hat, die, in die Kompositionspraxis übertragen, eine Art von Gleichgewicht zwischen den 12 Tönen herstellen.¹³

Il musicologo non dava informazioni riguardanti la «prova addotta»; tuttavia non è improbabile che fosse stato lo stesso Varèse a farne menzione negli incontri intercorsi fra i due e documentati da Stuckenschmidt. Nella sua autobiografia (1979), quest'ultimo raccontava di aver conosciuto personalmente il compositore nel 1949:

In seinem Haus 188 Sullivan Street, dicht beim Greenwich Village, besuchten wir Edgard Varèse. Der 74 jährige war schon eine Legende. [...] Im Souterrain des New Yorker Hauses gab es neben allerlei mechanischen und elektronischen Musikinstrumenten kostbare Autographen. An den Wänden ein Picasso, zwei Joan Mirós, ein Brief von Debussy. Als er uns alles gezeigt hatte, bat seine Frau uns hinauf zum Lunch. [...] Varèse teilte unsere Bewunderung für Schönberg, sah aber in Strawinsky nur einen Fortsetzer der russisch-französischen Ballettkomposition.¹⁴

La descrizione offerta dal critico tedesco lascia intendere un clima di grande fiducia da parte del compositore, nel raccontare forse anche della propria musica e nel mostrare il materiale di lavoro. La prima citazione risale al 1951 e dunque è possibile che in essa Stuckenschmidt riferisca un'informazione acquisita proprio nell'incontro avvenuto due anni prima. Non è da escludere allora che, tra i documenti esibiti nella visita dei suoi spazi di lavoro, non vi siano stati anche suoi schizzi e schemi. Uno in particolare sembra corrispondere esattamente alla descrizione fatta da Stuckenschmidt, o per lo meno che Varèse abbia raccontato al musicologo del proprio sistema armonico e dei suoi schemi compositivi. Nel fondo del compositore si conserva infatti, un diagramma – conosciuto

¹¹ Henri Pousseur ha coniato il termine «multipolarità», utilizzandolo in particolare nei suoi due saggi sul linguaggio atonale di Webern e di Schönberg (rispettivamente *Le chromatisme organique d'Anton Webern* del 1955 e *De Schoenberg à Webern: une mutation* del 1956, entrambi contenuti in HENRI POUSSEUR, *Écrits théoriques 1954-1967*, a cura di P. DECROUPET, Sprimont, Pierre Mardaga, 2004, pp. 15-28 e pp. 29-59.

¹² Tra i compositori citati, che negli stessi anni elaborarono analoghi sistemi di organizzazione delle altezze su base cromatica, appaiono i nomi di Jefim Golyscheff, Josef Matthias Hauer, Ferruccio Busoni, Alfredo Casella. HANS HEINZ STUCKENSCHMIDT, *Neue Musik*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1981 (1951¹), p. 110.

¹³ *Idem*.

¹⁴ H. H. STUCKENSCHMIDT, *H.H. Stuckenschmidt: Zum Hören geboren. Ein Leben mit der Musik unserer Zeit*, Piper, 1979, pp. 222 ss., e pp. 323-324.

come «hexachord diagram»¹⁵ – basato su strutture portanti cromatiche di settime maggiori e none minori, che reca la data «Berlin, 1910». L'esemplare, pubblicato più volte a partire da 2006, è evidentemente retrodatato rispetto alla data di effettiva realizzazione, e ciò costituisce un'informazione aggiuntiva di rilievo per comprenderne il significato e la funzione. L'interpretazione di questo documento costituisce uno dei nodi centrali delle pagine che seguono. Sia sufficiente qui accennare, per concludere, che nella collezione sono state rinvenute diverse varianti del disegno inedite e che in alcuni di questi casi, a differenza del diagramma noto, la datazione del supporto (una locandina pubblicitaria del *New Chorus*¹⁶, o un invito a un concerto) consente di fissare un *terminus post quem* per datare l'atto di scrittura. Questo consente di delimitare un arco di tempo minimo in cui Varèse tornò a occuparsi dell'oggetto grafico, oltre che dell'idea, che va dall'inizio degli anni Quaranta e al 1959, e che corrisponde quindi col periodo degli incontri con Stuckenschmidt.

Queste poche ma rilevanti evidenze costituiscono solo un esempio del margine di ricerca per tentare di rispondere alle numerose domande aperte sul pensiero compositivo varesiano. Non si tratta soltanto di fonti documentarie considerate finora inesistenti, ma anche di segni di una materialità e di una concretezza che invitano a liberarsi dall'idea affermata da una autoritaria *Rezeptionsbild* che, arrestata dietro all'ostacolo di una presunta esiguità documentaria, tramanda il mito dell'incoerenza, dell'immobilità e dell'indecifrabilità, ovvero della chiusura. «Da Varèse keine Theorie der Musik ausgebildet hat» – scrive Hermann Danuser nel 2006 –

spornt das Unabgeschlossene der Gedanken, das Fragmentarisch-Punktueller des intellektuellen Zugriffs die mythogene Phantasie an. Wenn nicht alles klar formuliert, begrifflich präzise erfaßt und systematisch dargestellt ist, muß man Lücken mit eigener Sinndeutung füllen. Varèses ästhetische Metaphorik wird damit selbst zu einem produktiven Ferment, einer prägenden Kraft, deren Mehrdeutigkeit konstitutiv zur Mythogenese beiträgt.¹⁷

Ma nel mito, spiega nondimeno Danuser, il «proiettivo» (*Projektives*) si trasforma in «reale» (*Wirkliches*), e il «reale» in «proiettivo». E lo si prende come invito e stimolo, a colmare quei 'punti vuoti', a interpretare l'oscuro e l'impreciso, l'asistematico e l'enigmatico come 'proiezione' distinta dalla realtà, e a rimpiazzare il 'mito di vetustà' con un 'bisogno razionale di legittimazione'.

¹⁵ Riprodotto in bianco e nero in: CHOU WEN-CHUNG, *Converging Lives: Sixteen Years with Varèse*, in *Edgard Varèse. Composer, Sound Sculptor, Visionary* cit., pp. 348–360: 357 (qui si seguito la copia a colori, Fig. 7).

¹⁶ Ensemble fondato da Varèse nel 1941 e sostituito l'anno successivo dal *Greater New York Chorus*. L'invito al concerto di musica corale della Rothschild Foundation è datato novembre 1959.

¹⁷ HERMANN DANUSER, *Mythos Varèse*, in *Edgard Varèse. Komponist, Klangforscher, Visionär*, hrsg. von F. Meyer und H. Zimmermann, Mainz, Schott, 2006, pp. 418–425: 421.

II.1.A UN'ALTRA COERENZA DEL LINGUAGGIO ATONALE

STRUTTURAZIONE DELLE ALTEZZE E DEGLI INTERVALLI

In base a quanto osservato nella parte analitica precedente, il compositore già nelle prime otto misure pone a confronto due situazioni armoniche antitetiche: una diatonica contenuta nelle prime sette battute e una fortemente cromatica nell'ottava. Eppure già all'interno dello spazio diatonico iniziale Varèse inserisce i primi segnali di un ampliamento cromatico imminente. Nelle strutture reiterate, basate sulle quinte e quarte giuste del tema del flauto e sulle terze minori contenute tanto nell'ostinato dell'arpa che nell'estensione del gesto ascendente del fagotto, entrano in scena quattro peculiari rapporti intervallari non diatonici, formati da:

- una catena di relazioni semitonalì [1]: contenute nel frammento scalare del fagotto da Fa₃-Fa#₃-Sol₃-Sol#₃;
- una relazione di tritono [6]: che si forma tra il Fa₃ iniziale del fagotto e lo stesso Si₃ tenuto del flauto;
- una relazioni cromatica di settima maggiore [11]: con cui si apre il tema del flauto Si₃-Do₃;
- una relazioni cromatica di nona minore [13]: che lega il Sib₂ dell'arpa al Si₃ del flauto;

The image shows a musical score with three staves: Alto Flute in G (sound as written), Bassoon 1, and 2 Harps. The Alto Flute staff is in 4/4 time and contains a melodic line with notes Si₃, Do₃, and Fa₃. The Bassoon 1 staff is in 4/4 time and contains a melodic line with notes Fa₃, Sol₃, and Sol#₃. The 2 Harps staff is in 4/4 time and contains a rhythmic pattern of eighth notes. Four interval relationships are highlighted with boxes and labels: [1] (semitone) between Fa₃ and Fa#₃ in the Bassoon 1 staff; [6] (tritone) between Fa₃ in the Bassoon 1 staff and Si₃ in the Alto Flute staff; [11] (major seventh) between Si₃ in the Alto Flute staff and Do₃ in the Alto Flute staff; and [13] (minor ninth) between Sib₂ in the 2 Harps staff and Si₃ in the Alto Flute staff.

Fig. 1a

Queste relazioni ‘strutturali’, presentate inizialmente come eccezioni di una coerenza diatonica delle prime sette misure, sono poi confermate nella cadenza costituita dall’ottava, ove assumono il valore di ‘norma’. Su di esse si fonda la grammatica rigorosa del fantasioso vocabolario armonico varesiano. Le pagine che seguono ne espongono elementi, principi e proprietà.

Le strutture armoniche possono essere suddivise in due tipologie basilari di relazioni cromatiche, che definiremo:

- semplici (o dirette), se costituite da un intervallo cromatico, sia ‘stretto’, di seconda minore [1] o tritono [6], sia ‘lato’, formato da una seconda minore ‘espansa’ a una settima maggiore [11] e al suo complementare di nona minore [13];¹

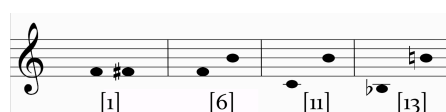


Fig. 1b

- espansive combinate (o indirette), consistono in strutture tricordali che si formano a partire da una relazione esterna cromatica espansa, di settima maggiore o di nona minore, nella quale viene interpolata un’altezza intermedia, che divide l’intervallo originale cromatico in due intervalli misti (sia cromatici che diatonici). Nella sovrapposizione dei tre motivi iniziali nelle prime sette battute se ne riconoscono già due esempi celati quanto emblematici.² Uno è costituito dalla suddivisione dell’intervallo cornice di nona minore tra il flauto e l’arpa da parte delle altezze ascendenti del fagotto, che danno luogo alle successioni: [7][6], [8][5], [9][4], e [10][3]:

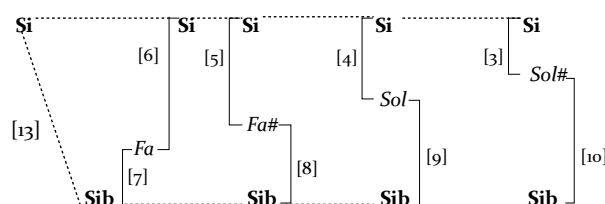


Fig. 1c

L’altro si intravede nelle relazioni che legano l’intervallo di settima maggiore Si-Do [11] riempito dalle quattro altezze cromatiche del fagotto e idealmente suddiviso in altrettante combinazioni triadiche:

¹ Varèse scrive spesso l’intervallo di nona minore come ottava eccedente, che sostituisce così il ruolo di cornice di riferimento svolto dall’ottava nel sistema tonale. Interessante appare, a questo proposito, l’osservazione di Busoni all’opera 11 di Schönberg (nella lettera del 20 agosto 1909). Cfr. § II.1.b Premesse, presupposti e metodologia

² Celati perché non tutte le relazioni sono ugualmente esposte o distinguibili, e tuttavia presagiscono quanto si presenterà esplicitamente più avanti.

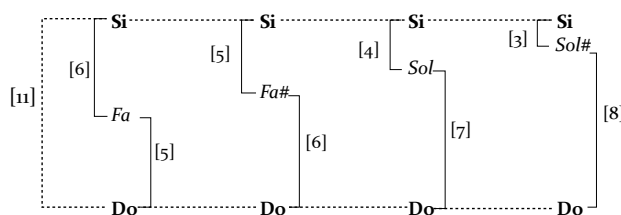


Fig. 1d

Dalla suddivisione degli intervalli espansi si formano allora due tipologie combinatorie di tricordi. L'una con un alto potenziale cromatico, perché non solo all'esterno ma anche all'interno del tricordo è presente una relazione cromatica costituita dal tritono, che si lega a un intervallo diatonico di quarta ($[6]-[5]=[11]$) o di quinta ($[6]-[7]=[13]$). L'altro tricordo presenta una struttura interna 'diatonica', formata da due intervalli per lo più di terza, quarta, quinta e sesta, ad esempio nelle combinazioni $[3]-[8]$ e $[5]-[8]$, oppure $[4]-[7]$ e $[4]-[9]$. In entrambi i casi la divisione dell'intervallo espanso cromatico in due porzioni può essere considerata come un processo di 'diatonizzazione' della struttura cromatica espansa primaria, che non altera il suo potenziale cromatico ma lo articola in molteplici combinazioni intervallari 'secondarie', finalizzate alla realizzazione del tricordo cromatico più esterno.

Fra le possibili strutture tricordali che si formano all'interno delle relazioni espansive di settima $[11]$ e di nona $[13]$ si riconoscono dei livelli gerarchici, prodotti non dalle qualità interne del materiale ma piuttosto dalle modalità con cui esso è organizzato e combinato nelle strutture contenute in partitura. In base al modo e alla frequenza di utilizzo, si devono allora considerare come strutture tricordali 'di riferimento' quelle contenenti la relazione interna di tritono: $[5][6]$ e $[6][7]$ (Fig. 3). In essi gli intervalli diatonici $[5]$ e $[7]$ rappresentano delle 'risultanti' che completano la cornice esterna del tricordo ($[11]$ e $[13]$). Le strutture tricordali formate da entrambi gli intervalli diatonici si pongono quindi su un livello 'qualitativo' inferiore, a causa del minore potenziale cromatico complessivo e della sempre maggiore distanza dalle strutture 'di riferimento'. All'interno dei tricordi formati da intervalli diatonici, inoltre, si riconosce una ulteriore strutturazione gerarchica, a seconda della distanza delle strutture di riferimento. Una proprietà del sistema riguarda infatti la possibilità di creare delle 'catene' di strutture tricordali 'embricate', ove ogni altezza intermedia diventa il punto di partenza per la creazione di una relazione cromatica espansa. (Il potenziale cromatico di una figura sarà dato dal numero di tricordi intrecciati l'uno nell'altro.)

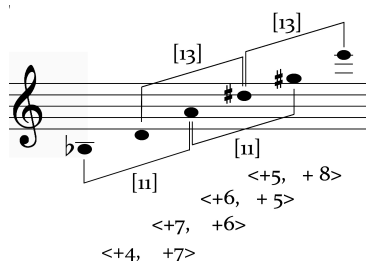


Fig. 2a

In ogni catena tricordale si noterà un punto di simmetria nella concentrazione cromatica centrale, in corrispondenza dell'intervallo di tritono, dal quale nasce e si propaga quel meccanismo di *entrelacement*. In virtù di questa forza centrifuga, e della proprietà di 'embricazione' dei tricordi tramite un intervallo comune, si può individuare una vera e propria gerarchia fra le relazioni cromatiche e le strutture da esse prodotte. I tricordi contenenti la quarta [5][8] o la quinta [7][4], ad esempio, sono situati su un livello gerarchico strutturale subito inferiore a quello di riferimento, ove gli stessi due intervalli si legano al tritono. A loro volta gli intervalli diatonici [4] e [8] vengono inseriti nel sistema come 'risultanti' rispetto a [5] e [7]. In base allo stesso principio i tricordi [3][8] e [4][9] si trovano su livello ancora inferiore, in base alla relazione: [3]/[9] = risultanti di [8]/[4] = risultanti di [5]/[7] = risultanti di [6] in [11] e [13]. La figura in basso sintetizza la struttura gerarchica complessiva.

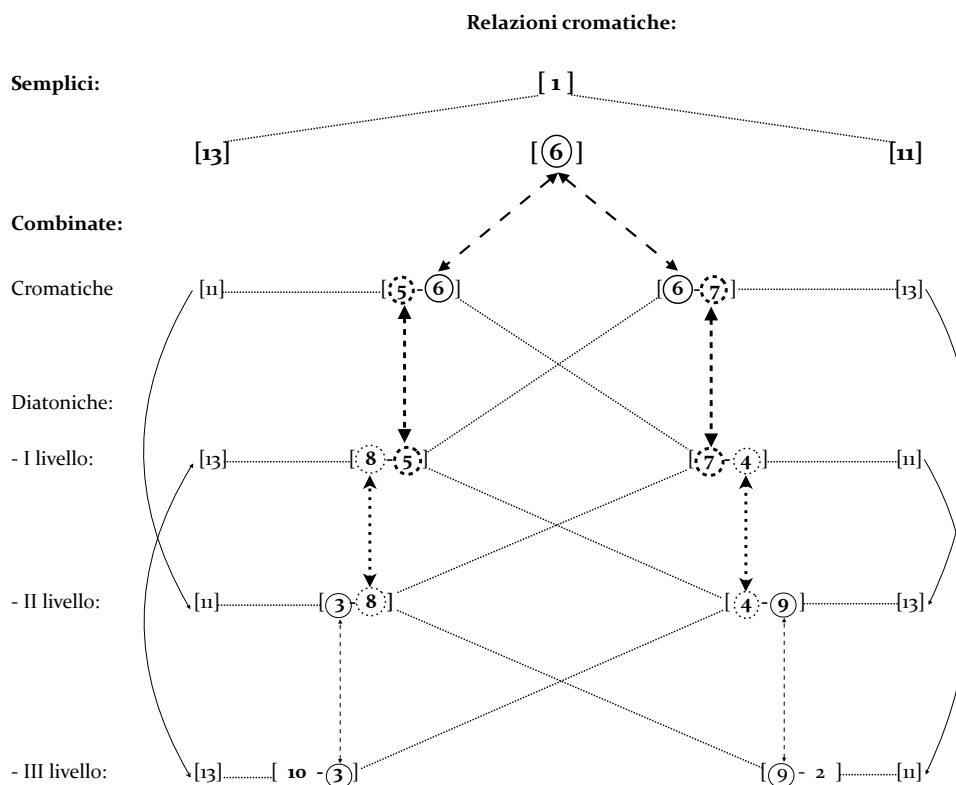


Fig. 2b

Mentre le doppie frecce verticali tratteggiate indicano gli intervalli in comune che fungono da collegamento fra i tricordi, le linee oblique incrociate e quelle curve esterne pongono in rilievo l'alternanza che si crea fra le strutture combinate di settima maggiore e di nona minore aventi un intervallo in comune, ovvero contigue nella catena di embricazione.

PRINCIPI INERENTI AL SISTEMA

Il modo di trattamento delle strutture intervallari del pezzo presuppone una serie di principi e proprietà funzionali che, oltre a regolare il collegamento fra le tipologie tricordali, agiscono nel processo di variazione e sviluppo delle figure musicali. In particolare, si registrano due fondamentali proprietà degli intervalli e dei tricordi utilizzati da Varèse:

- non equivalenza del rivolto dell'intervallo:

da quanto visto finora, l'estensione reale degli intervalli assume un ruolo primario nella strutturazione dello spazio sonoro, e pertanto il principio di equivalenza fra intervalli complementari rispetto all'ottava, valido nella teoria tonale o nella *pitch-class set theory*, nello spazio atonale varesiano non è più attivo. Ne deriva, ad esempio, che $[7] \neq [5]$. Come si vedrà più avanti, ciò porta con sé due conseguenze concettuali e metodologiche rilevanti e fra loro collegate. Innanzitutto il compositore 'lavora' con grandezze intervallari reali, e ciò deriva dalla sua convinzione che ogni suono possieda un'estensione concreta, fisica nello spazio acustico. Ne consegue che il profilo delle figure è legato alla disposizione delle altezze nei registri ed è prodotto dalla successione degli intervalli reali (non ridotti a una classe di altezze). Il metodo che si sceglie per analizzare queste strutture deve quindi poter registrare non solo le variazioni strutturali profonde ma al contempo anche quelle che occorrono sul suo profilo più esterno.

- equivalenza inversionale degli intervalli nei tricordi:

se da un lato le due forme di un intervallo complementari rispetto all'ottava costituiscono due entità differenti e non intercambiabili, dall'altro i due intervalli combinati a formare la relazione cromatica 'espansa' possono essere invertiti senza mutare la natura dell'entità tricordale complessiva (gerarchicamente superiore). Il concetto di 'equivalenza inversionale' è quindi attivo a livello di disposizione degli intervalli in una stessa cornice intervallare. In un tricordo di nona minore $[13]$, ad esempio, l'inversione della posizione assunta dai due intervalli che lo compongono (ad esempio: $[7][6]$ o $[6][7]$) non produce variazioni *qualitative* per il tricordo stesso e le due forme funzionano come varianti alternative equivalenti.

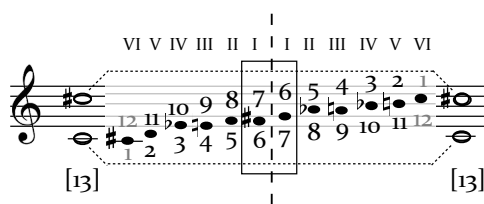


Fig. 3a

L'analisi della partitura evidenzia come questa gerarchia teorica agisca determinando una maggiore o minore frequenza di utilizzo delle strutture tricordali in *Amériques* (e più in generale nella musica di Varèse). Le forme tricordali più 'instabili' corrispondono infatti a quelle che occorrono meno frequentemente nel pezzo.

Ciò può essere dovuto a un altro fattore. In ciascuna delle due categorie ($[11]$ e $[13]$), le due forme tricordali inverse equivalenti si dispongono simmetricamente intorno all'asse

centrale che coincide con le due forme ‘di riferimento’ (contenenti l’intervallo di tritono, Fig. 3a e 3b). Ciò pone in evidenza una tendenza dei tricordi di allontanamento da un centro più ‘stabile’, formato dalla combinazione di due intervalli dall’estensione quasi equivalente ([5][6], ad esempio), verso forme in cui la differenza di ampiezza fra i due intervalli va vieppiù crescendo, producendo un’instabilità del tricordo. Ogni grado di allontanamento in una direzione è equivalente a quello corrispondente nella direzione opposta (indicati nella figura da cifre romane) e misura una deviazione rispetto alla combinazione più cromatica e più ‘stabile’. Le strutture esterne dei tricordi di nona ([1][12] o [12][1]) sembrano derogare da questo principio, per la presenza di un intervallo cromatico all’interno di tricordi di massimo grado instabili, ove il potenziale cromatico della seconda minore è neutralizzato dall’intervallo di ottava (Fig. 3b).

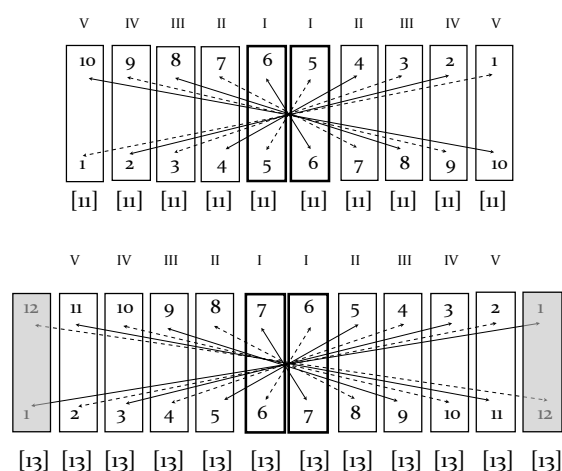


Fig. 3b

Le due proprietà producono inoltre conseguenze su alcuni principi di utilizzo dei tricordi.

Innanzitutto si nota una stretta relazione fra le strutture intervallari delle due serie tricordali (di settima maggiore e di nona minore) appartenenti agli stessi gradi gerarchici. Questo legame emerge spesso nella partitura sotto forma di oscillazioni accordali fra l’una e l’altra forma tricordale (il più frequente è naturalmente [5][6] e [6][7] e rispettivi equivalenti) che danno luogo a successioni di relazioni di settima maggiore e nona minore alternate. In questo rapporto si cela un’azione indiretta del principio di complementarità rispetto all’ottava che agisce ancora una volta a livello dei due tricordi anziché dei soli intervalli costitutivi (Fig. 4a).

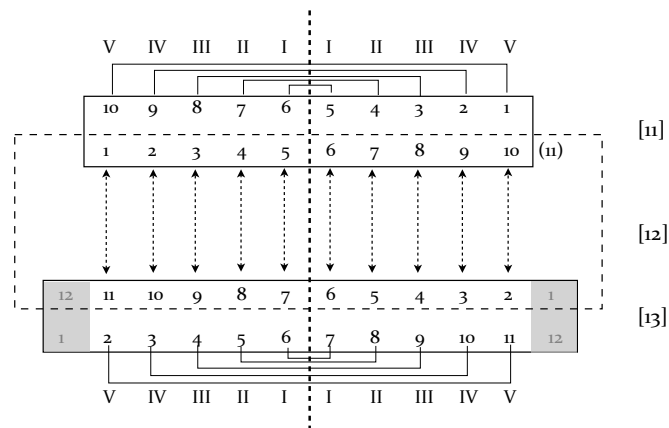


Fig. 4a

Quanto appena osservato è strettamente connesso a un'altra operazione estensivamente usata da Varèse, che consiste nello scambio [11]-[13] tramite incrocio delle voci o loro oscillazione. Capita spesso che le successioni alternate di settima maggiore e nona minore pongano in rilievo due aspetti di uno stesso principio di strutturazione delle altezze, che trovano applicazione anche separatamente in altri passaggi del pezzo. Da una parte si riscontra spesso un procedimento di inversione delle voci esterne di un bicordo tramite salto di ottava incrociato (la voce inferiore trasposta di ottava superiormente e quella superiore inferiormente, Fig. 4a). Al contempo lo stesso movimento si riscontra in casi di oscillazione melodica delle due voci per grado congiunto cromatico, che si muovono simultaneamente per modo contrario fra loro (Fig. 4b). In entrambe le situazioni, la presenza di una nota centrale ferma produce lo scambio fra i tricordi 'complementari' di nona e settima dello stesso grado gerarchico summenzionato (Fig. 4c).

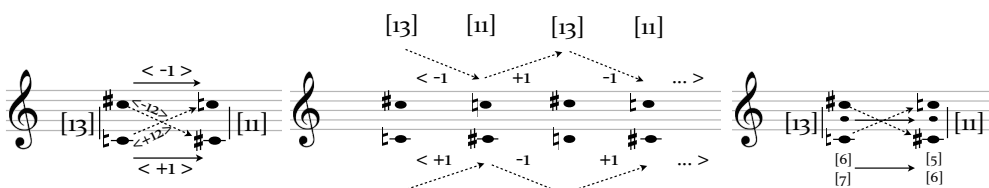


Fig. 4a

Fig. 4b

Fig. 4c

UN ESEMPIO: IL CORALE DI *AMÉRIQUES* (bb. 16-18)

Il corale dei corni di *Amériques* costituisce uno fra i numerosi esempi di applicazione delle strutture e dei principi finora descritti. Varèse inserisce più varianti del corale nella partitura, e il loro confronto è utile per comprendere come egli applichi gli stessi principi costruttivi anche ai procedimenti di variazione.

Nella figura in basso è rappresentata la forma base del corale a quattro parti reali (Basso, Tenore, Contralto, Soprano), che occorre per la prima volta alle battute 16-18 (Fig. 5a).³

Fig. 5a *Amériques*, bb. 16-18

L'aspetto caratteristico consiste nella giustapposizione fra una fase oscillatoria iniziale e una fase cadenzale finale (indicate rispettivamente nei rettangoli a linea continua e tratteggiata nella figura 5a), la prima formata dalla successione degli accordi numerati con 1, 2 e 3 e la seconda dagli accordi numerati da 3 a 6 (Fig. 5b).⁴

Nelle verticalità si alternano le strutture tricordali di base [11] e [13], formate dalle altezze delle tre voci superiori (T, C, S). La nota del basso espande le strutture in modo non omogeneo.

	1	2	1	2	3	4	5	6	
Cor									
Fg/CFg									
8va									
	1	2	3	4	5	6			
S ₋									
C ₋	[6]	[6]	[6]	[5]	[5]	[7]			
T ₋	[5]	[7]	[5]	[6]	[8]	[4]			
B ₋	[11]	[4]*	[11]	[10]*	[3]*	[7]			
	= [11]	[13]	[11]	[11]	[13]	[11]			
	= [11]	[11]	[11]	[10]	[11]	[11]			

Fig. 5b, bb. 16-18⁵

³ Sulla derivazione del corale di *Amériques* (bb. 16-18) da quello di *Peripetie* (bb. 6-8) cfr. il § II.2. Un confronto fra tutte le occorrenze variate del corale è presentato invece nel § II.3.a.

⁴ L'accordo 3, pur avendo la stessa struttura di 1, è considerato parte sia della fase oscillatoria sia di quella cadenzale, e pertanto indicato da un numero differente.

⁵ Gli intervalli corredata con asterischi sono ridotti di ottava (ad es. [4] anziché [16]).

Nella fase oscillante, l'aggiunta dell'intervallo inferiore (B-T) amplia il potenziale cromatico del tricordo superiore in due modi caratteristici del pezzo. Negli accordi 1 e 3 è aggiunta una relazione espansa di settima maggiore, che duplica la cornice dell'architettura superiore ([11][5][6]). Nell'accordo 2, invece, la struttura è compressa tramite l'aggiunta di una terza maggiore sotto alla quinta giusta ([4][7][6]); in questo modo la relazione di settima maggiore non è 'diretta' (tra B e T) ma 'indiretta' tra B e C, e si forma quella struttura embricata summenzionata che, sfruttando l'intervallo in comune di quinta (T-C), moltiplica il potenziale cromatico interno del tricordo, sommandosi al tritono superiore (C-S) e alla nona minore (T-C).⁶ La stessa cosa accade nell'accordo 5, ove l'intervallo centrale di sesta minore partecipa sia alla struttura di settima maggiore inferiore – [3][8] – che a quello di nona minore superiore – [8][5]. Nell'ultima verticalità Varèse, all'opposto, 'espande' la struttura, assegnando al basso due anziché una altezza, che dà luogo a un tricordo in relazione alla nota del tenore ([4][7]), che presenta una struttura simmetrica speculare rispetto al tricordo superiore.

Nei primi tre accordi l'oscillazione è realizzata mediante l'alternanza fra il tricordo 1 di settima maggiore Do₂-Si₂ ([5][6]) e quello di nona minore Si₁-Do₃ (2 = [7][6]). Il movimento cromatico dell'altezza centrale (C), parallelo rispetto alla voce superiore, produce quindi una catena di strutture tricordali complementari: [5][6] – [7][6]. Nel passaggio fra gli accordi 3 e 4 Varèse muta il principio di variazione e, anziché variare la porzione superiore dell'accordo, varia 'strutturalmente' la parte inferiore (inserendo una settima minore come intervallo inferiore [10]), mentre i due tricordi superiori 3 ([5][6]) e 4 ([6][5]) espongono la stessa struttura alterata esteriormente tramite inversione e trasposizione. Le tre verticalità seguenti che formano la fase cadenzale seguono gli stessi principi. Il passaggio fra i tricordi 4 ([6][5]) e 5 ([8][5]) sfrutta il principio dell'intervallo comune (in questo caso di quarta [5]) che, a seconda che sia unito al tritono (in 4) o alla sesta minore (5), produce un tricordo di settima e uno di nona. I tricordi 5 ([8][5]) e 6 ([4][7]), infine, sono legati dallo stesso principio di complementarità dei tricordi utilizzato fra le strutture 1 e 2 (in questo caso entrambi di grado II).

La figura in basso (5c) mostra alcune relazioni simmetriche speculari della figura, derivanti dal tipo di metodo tricordale scelto e dai principi costruttivi esposti.

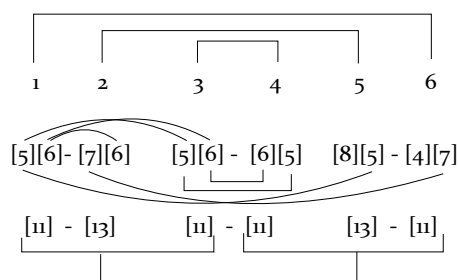


Fig. 5c, bb. 16-18

⁶ Qualcosa di analogo accade nel grado 5, ove l'intervallo centrale [8] partecipa sia alla struttura di settima maggiore inferiore – [3][8] – che a quello di nona minore superiore – [8][5]. Nell'ultima verticalità Varèse, all'opposto, 'espande' la struttura, con l'aggiunta di una nota che produce un raddoppio di [4] e forma due tricordi sovrapposti con struttura intervallare specularmente simmetrica.

UNA VARIAZIONE DEL CORALE (BB. 69-74)

Una delle variazioni del Corale occorre alle bb. 69-74 (*Presto*) e presenta una elaborazione della *Gestalt* originale dei corni. All'espansione temporale del disegno (in particolare della sua fase oscillatoria) corrisponde una contemporanea contrazione strutturale del tricordo, formato da due e tre voci, anziché quattro. Il passaggio si compone di tre fasi successive, differenziate mediante l'organico (la prima è affidata agli archi e all'arpa, e le due seguenti ai corni) e soprattutto nella struttura tricordale.

1. 3. 4. 5. 8. F Horns

1. 2. Harp

1. 2. Vlns.

Vlas.

Vc.

3/4 Presto sul pont. = 192

* Harp mute: the mute is a narrow strip of paper (3/4 of an inserted at the upper extremity of the string.

Fig. 6a

Arpa, VI, Vla, Vc (Bb. 69-70)							Corni I (Bb. 71-72)					Corni II (Bb. 72-74)							
I	II	III	IV	V	VI	VII	I	II	III	IV	V	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII
[11]	[13]	[11]—[11]—[11]	[11]	[11]			[6]	[4]	[6]—[6]	[4]		[5]	[6]—[6]	[5]—[5]	[6]—[6]	[5]			
					[2]			[7]	[7]	[7]—[7]	[7]		[6]	[5]—[5]	[6]—[6]	[5]—[5]	[6]		
					= [13]			= [13]	[11]	[13]—[13]	[11]		= [11]	[11]—[11]	[11]—[11]	[11]—[11]	[11]		

Fig. 6b

Nella prima parte (bb. 69-70), l'alternanza fra il semplice bicordo di settima maggiore e quello di nona minore oscillanti ha la funzione di introdurre l'idea basilare del passaggio nella sua architettura più esterna. Il ribattuto della settima centrale [11] separa l'oscillazione prolungata in due singole (I-II-III e V-Vi-VII, Fig. 6b). Al contempo la presenza del tricordo di nona minore sul VI grado ([2][11]) lo differenzia dal corrispondente bicordo di nona minore sul II ([13]), e al contempo sottintende il legame fra le strutture bicordali espanse e quelle tricordali che seguono. Le due figure successive

dei corni rielaborano infatti i principi basilari del corale, che vengono ora 'spiegati': anziché esse combinati in uno stesso disegno, essi sono infatti separati e regolano ciascuno la struttura di un gruppo figurale. Il primo (bb. 71-72) richiama la struttura 2 del corale di base ([4][7][6]) ed è costruito in base al principio di 'embricazione' di due tricordi tramite l'intervallo di quinta in comune [7][6] e [7][4], osservato per gli accordi 4-5 della forma base. La quinta è posta in posizione inferiore nei tricordi, mentre l'altezza superiore oscilla saltando e formando intervalli di tritono e di terza maggiore, espandendo e contraendo alternativamente l'intera cornice cromatica. La figura II dei corni (bb. 72-74) sviluppa, invece, la struttura superiore 1 del corale, formata dal tricordo di settima maggiore ([5][6]), e applica lo stesso principio di equivalenza intervallare usato per le due verticalità centrali della figura originale, alternando la forma [5][6] a [6][5], senza mutare l'intervallo cornice esterno [11].

ALTRI PRINCIPI CARATTERISTICI DEL METODO

- Non-equivalenza di ottava: i raddoppi di ottava non hanno mai una funzione strutturale ma sono spesso utilizzati per scopi espressivi, per dare enfasi a una particolare altezza o struttura, o timbrici, alterando una figura spostandola di registro (negli stessi strumenti o affidata a un nuovo organico). Raddoppi di uguali strutture intervallari o tricordali su più ottave sono, inoltre, utilizzati nel caso di espansioni verticali o orizzontali (spazio-temporali), rispettivamente per creare verticalità molto dense e ampie, o per trasformare singole figure in prolungati strati testurali.⁷

- non-ripetizione delle altezze: Varèse non applica in modo rigoroso il principio di non ripetizione delle altezze, come accade invece in altri compositori che condividono con lui molti degli altri principi osservati.⁸ Nel pensiero armonico varesiano, che si basa su un materiale costruttivo costituito dalle relazioni intervallari più che dalle altezze, le reiterazione di note che fanno parte di strutture tricordali differenti sono ammesse anche a breve distanza poiché non producono un effetto di ripetizione strutturale.

- complementarità cromatica: come già osservato nell'analisi, il compositore assume il totale cromatico come insieme di riferimento, e spesso strutture apparentemente autonome interagiscono verso una comune e vicendevole tendenza al suo

⁷ Nell'intervista citata Tryon scrive: «Does someone observe that the ordinary chromatic scale, counting the octave, really consists of 13 notes instead of 12? True; but Mr. Varèse will answer that he rejects the thirteenth note for harmonic purposes, because he dislikes its sound; or, rather, its want of sound and rub. At the same time he will point out that he frequently employs octaves by way of emphasizing a given tone and making a high instrument reinforce a low one». W. P. TRYON, *Edgar Varèse's New Orchestral Work, 'Amérique'* cit., p. 16. FLECHTNER, *Die Schriften* cit., p. 57.

⁸ Seeger, ad esempio, in merito alla musica di Ruggles, considera il principio di non-ripetizione un «determining feature or principle of the melodic line». CHARLES SEEGER, *Carl Ruggles*, «The Musical Quarterly», 18/4 (1932), pp. 578-592: 585. Si veda anche: CHARLES SEEGER, *Tradition and Experiment in the New Music*, in *Studies in Musicology II*, ed. by A. PESCATELLO, Berkeley, University of California Press, 1994, pp. 138-139. Cfr. anche STEPHEN P. SLOTTOW, *A Vast Simplicity. The Music of Carl Ruggles*, New York, Pendragon Press, 2009; JAMES TENNEY, *The Chronological Development of Carl Ruggles' Melodic Style*, «Perspectives of New Music», 16/1, 1977, pp. 36-69. Cfr. anche HENRY COWELL, *New Musical Resources*, New York, Knopf, 1930, repr. ed. by D. NICHOLLS, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, pp. 41-42.

completamento. Non di rado proprio l'assenza di un'altezza produce un effetto di tensione ricoprendo, dal punto di vista sintattico e formale, una funzione simile a quella svolta dalla dissonanza non risolta nel linguaggio tonale. L'altezza mancante dell'insieme cromatico 'quasi-completo'⁹ appare quasi sempre nella struttura subito seguente, che a sua volta risulterà mancante di un'altezza. In tal modo il processo di risoluzione viene continuamente procrastinato, assicurando un ulteriore elemento di collegamento e di coesione fra le strutture. Gli aggregati melodici o (soprattutto) accordali che completano il totale cromatico assumono quindi una funzione di articolazione sintattica forte o di cesura formale fra sezioni (come ad esempio negli accordi finali del pezzo, ma anche nel caso già osservato delle tre *Gestalten* dell'ottava battuta, prima dell'arrivo della ripetizione del flauto nella nona).

Fra le tecniche di variazione delle strutture intervallari che permettono di alterare il profilo di una figura pur mantenendone inalterata la struttura 'profonda', si riconoscono processi di:

- retrogradazione o permutazione degli intervalli: sfruttando il principio di equivalenza inversionale dei tricordi: Es. [8][3] → [3][8];
- deformazione cromatica degli intervalli: alterando un intervallo tramite elisione o aggiunta di un semitono, quindi nel senso di una contrazione ([8]→[7]) o di un'estensione ([8]→[9]);
- moltiplicazione del tritono tramite suddivisione: suddividendo uno dei due intervalli del tritono in due sotto-intervalli complementari, dando luogo a un tetracordo: ad esempio [6][7] → [5] [1] [7]. Si tratta di una applicazione, su scala inferiore, dello stesso principio di formazione dei tricordi a partire dall'intervallo espanso, ottenuta tramite una moltiplicazione degli intervalli che, anziché espandere la struttura, la ripiega internamente, confermando il ruolo primario della cornice cromatica che resta invariata.
- infolding / unfolding: consiste in un procedimento di formazione di 'varianti' a partire da forme accordali basilari tramite una ridistribuzione delle voci. Due delle tre altezze restano ferme, e la terza viene trasposta, mutando di posizione (da interna a esterna e viceversa). Ne risulta una variazione sia degli intervalli componenti sia della cornice esterna. Il tritono in posizione di base (ad es. [3][8]) potrà essere trasformato tramite trasposizione di una delle due altezze esterne verso l'interno (*infolding*), dando luogo al tritono [3][5], o mediante trasposizione della nota interna verso l'esterno superiore o inferiore (*unfolding*), formando rispettivamente i tricordi [8][11], se la trasposizione è diretta verso l'acuto, e [3][11], se verso il grave.¹⁰

⁹ Il concetto di «near-aggregate» è stato rilevato, ad esempio, nella musica di Carl Ruggles, cfr. S. P. SLOTTOW, *A Vast Simplicity* cit., p. 31, e ancora in THOMAS R. HERLIN, *Carl Ruggles and the Viennese Tradition: A Comparative Analysis*, PhD Thesis University of Illinois Urbana-Champaign, 2000, p. 10. Per un'analoga riflessione applicata alla musica di Stravinskij, cfr. JOSEPH N. STRAUS, *A Principle of Voice Leading in the Music of Stravinsky*, «Music Theory Spectrum», 4, 1982, pp. 106-124.

¹⁰ Bernard ha mostrato l'utilizzo dei due procedimenti in tutta la produzione varesiana, cfr. J. BERNARD, *The Music of Edgard Varèse* cit., pp. 73-82.

II.1.A UN'ALTRA COERENZA DEL LINGUAGGIO ATONALE
IL DIAGRAMMA CROMATICO SPAZIALIZZATO (GENERATORE DI VETTORI DIATONICI)

L'«HEXACHORD DIAGRAM»

In un articolo del 2006, contenuto nel catalogo della mostra di inaugurazione della collezione Varèse presso la Paul Sacher Stiftung di Basilea, Chou Wen-chung dava notizia per la prima volta dell'esistenza di uno schema compositivo ch'egli soprannominò «tree of life» (Fig. 7). Il compositore, allievo e poi assistente di Varèse dal 1949, raccontava di aver scoperto il disegno all'inizio degli anni Novanta, in una partitura del maestro.¹ Il diagramma era descritto da Chou come una combinazione di un esacordo cromatico che ascende per none minori che si estende da Do a Fa, e di uno discendente lungo una serie di settime maggiori, da Fa# a Si; in esso, linee diagonali consecutive uniscono le note adiacenti dei due esacordi, mentre le connessioni dei tritoni rivelano una disposizione simmetrica degli intervalli rispetto al tritono-asse La-Mib.²

La peculiarità del disegno, noto con il nome di «hexachord diagram»³, riguarda l'organizzazione delle dodici altezze del totale cromatico su sei differenti pentagrammi sovrapposti. La disposizione delle altezze estese su cinque ottave, infatti, produce una serie completa di tutti e undici gli intervalli, che Varèse trascrive in un accordo posto sul margine sinistro del disegno. In basso a destra, è apposta l'indicazione: «Berlin, 1910». Gli interrogativi sollevati dallo schema riguardano tanto il funzionamento e la funzione ai fini compositivi, quanto il significato della retrodatazione e localizzazione dell'idea.

¹ Scrive Chou: «As I recall, it fell from Scriabin's *Poem of Ecstasy*». CHOU WEN-CHUNG, *Converging Lives* cit., p. 356 n. 17.

² *Idem*.

³ Manoscritto conservato presso la SEV, PSS. Una riproduzione in bianco e nero del disegno è pubblicata in: *Ibidem*, p. 357.

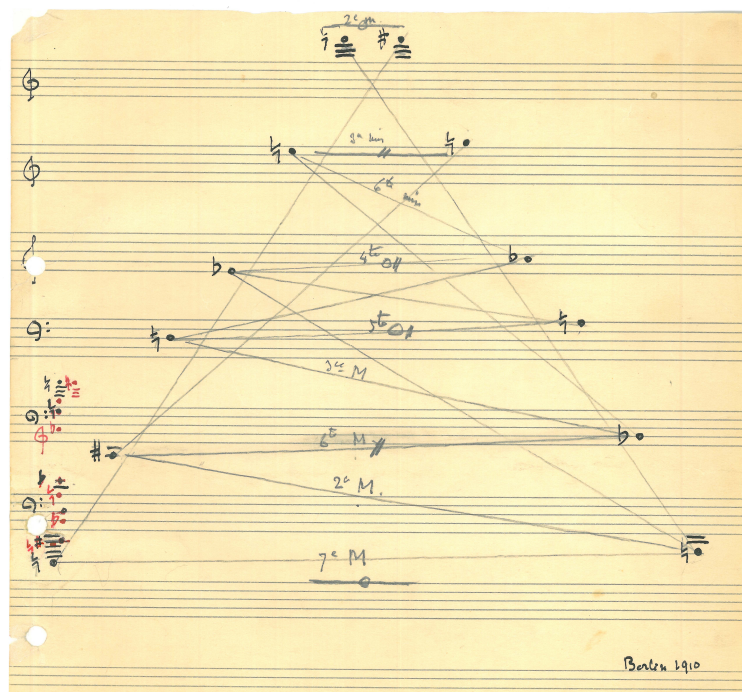


Fig. 7 «Hexachord diagram» (SEV, PSS)

La descrizione del diagramma di Chou e gli studi che le hanno fatto seguito forniscono solo limitatamente risposte all'affascinante quanto enigmatica struttura.⁴ Tali interpretazioni assumono infatti come presupposto di base una trasposizione delle altezze 'reali' su un registro ristretto di ottava, riducendo un elemento 'spazializzato' entro una collezione cromatica astratta.⁵ Di qui il tentativo di ricercare porzioni esatte del diagramma cromatico in linee melodiche o strutture armoniche «senza tenere in considerazione il registro».⁶ In secondo luogo, lo stesso concetto di 'esacordo' applicato allo schema può essere per molti aspetti fuorviante. In questo modo si assegna infatti un valore 'scalare'

⁴ Si veda ad esempio: CHOU WEN-CHUNG, *The Arcana of Déserts*, in «Mitteilungen der Paul Sacher Stiftung», 20, 2007, pp. 13-18; TIMOTHÉE HORODYSKI, *Multiplicité des points de vue analytiques dans Déserts*, in *Edgard Varèse. Du son organisé aux arts audio*, éd. par T. HORODYSKI e P. LALITTE, l'Harmattan, Parigi, 2007, pp. 229-244; CHRISTIAN UTZ UND DIETER KLEINRATH, *Klang und Wahrnehmung bei Varèse, Scelsi und Lachenmann. Zur Wechselwirkung von Tonhöhen- und Klangfarbenstrukturen in der Klangorganisation post-tonaler Musik*, in *Klangperspektiven*, hrsg. von L. HASELBÖCK, Hofheim, Wolke, 2011, pp. 73-102: 80; EVELINE VERNOOIJ, *L'organizzazione del suono in Déserts di Edgard Varèse. Implicazioni analitiche di una critica delle fonti*, tesi di dottorato Università di Udine, 2013, pp. 14 ss.

⁵ Chou assume l'eguaglianza di registro come presupposto interpretativo, e scrive: «As the intention, within the scope of this essay, is only to verify if and how Varèse might have used the "tree" as a roadmap, the discussions here will have to omit references to other dimensions such as register and timbre, which were so crucial to Varèse's thinking». CHOU WEN-CHUNG, *Converging Lives* cit., p. 357.

⁶ La locuzione «ohne Berücksichtigung der Register», contenuta nell'edizione in lingua tedesca (CHOU WEN-CHUNG, *Konvergierende Lebenslinien: Sechzehn Jahre mit Varèse*, in *Edgard Varèse. Komponist, Klangforscher, Visionär*, a cura di F. Meyer und H. Zimmermann, Mainz, Schott, 2006, pp. 348-360: 359), deriva dall'originale inglese: «Example C [...] shows a reduction of these measures, with adjustments in register to highlight pitch relations». In effetti nel ricercare una corrispondenza fra alcuni frammenti di *Déserts* e il diagramma, Chou ricorre tanto a una interpretazione delle strutture intervallari come classi di altezze, quanto a una ridistribuzione delle altezze secondo un ordine da lui ristabilito. *Ibidem*, p. 358.

alle altezze di una e dell'altra serie ascendente (di sinistra e di destra, individuati come i 'due esacordi'), e si applica una bipartizione all'insieme diastematico omogeneo nei due gruppi separati. Philippe Lalitte propone, ad esempio, una rappresentazione del diagramma «sous la forme d'une échelle chromatique tous-intervalles dont les hauteurs sont réparties en éventail [...] organisée de part et d'autre de deux quarts augmentées, l'une externe (les deux sons extrêmes), l'autre interne divisant l'échelle en deux hexacordes symétriques (les intervalles de l'un étant les renversements de l'autre)». Questa scala, «comme la série de la *Symphonie* op. 21 (1928) d'Anton Webern, est structurée par la quarte augmentée, de façon à ce que le triton relie les sons deux à deux (1/12, 2/11, 3/10, etc.)» ove «le choix d'un ordre croissant des intervalles, de la seconde mineure à la septième majeure, induit un mouvement en éventail qui sied bien à l'idée d'expansion chère à Varèse»⁷ (Fig. 8a).

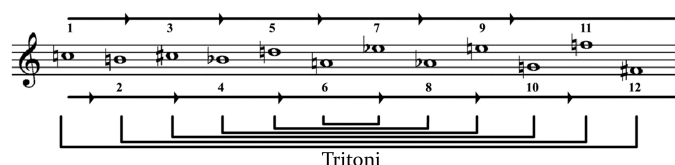


Fig. 8a Riduzione scalare del diagramma proposta da P. Lalitte

Se da un lato Lalitte mette giustamente in evidenza la funzione centrale dei tritoni nei confronti degli esacordi simmetrici intorno all'asse centrale La-Mib centrale, dall'altro le relazioni intervallari fra le altezze reali notate da Varèse vengono così falsate, procurando una perdita di informazione della struttura. La caratteristica fondamentale del diagramma è legata invece proprio alle numerose proprietà in essa contenute, che si riversano poi nel sistema di strutturazione delle altezze applicato nel comporre. La prima specificità che si perde in seguito a una semplice riduzione scalare del disegno riguarda proprio il concetto di *espansione spaziale*. La successione di semitoni cromatici annulla il principio del cromatismo espanso retto dalle cornici intervallari di settima maggiore e nona minore che si è visto giocare un ruolo preminente nella musica. Da ciò deriva anche una soppressione della proprietà combinatoria fra microstrutture tricordali contenenti intervalli sempre differenti che invece, compressi in uno schema scalare cromatico, divengono pattern sempre uguali e interscambiabili.

Una prima conferma al ruolo svolto dal registro per Varèse deriva, indirettamente, da un aneddoto riportato da Nicolas Slonimsky. Il direttore d'orchestra racconta come, nel mostrare a Varèse il proprio «“Grossmutter” accord», ossia un accordo contenente tutti i dodici gradi cromatici e gli undici intervalli differenti («che nessuno, neanche Schönberg o Berg avevano scoperto»), il compositore rispose:

Qu'est-ce que c'est? mais, ce n'est rien! Vous n'auriez pas dû travailler si durement. C'est très facile, je l'ai fait quand j'étais jeune garçon. [...] Vous n'avez qu'à jouer la première note, la dernière, la deuxième, l'avant-dernière, etc.... puis échelonner les notes sur plusieurs octaves.⁸

⁷ PHILIPPE LALITTE, *La totalité mélodique chez Varèse*, in *Mélodie et fonction mélodique comme objet d'analyse*. Actes du colloque tenu à l'Ircam les mardi 17 et mercredi 18 octobre 2006, éd. par B. Bossis, Paris, Delatour, 2013, pp. 149-170: 164-165. La figura 8a è tratta dal saggio di Lalitte (p. 165).

⁸ NICOLAS SLONIMSKY, [Edgar Varèse], in *Varèse, vingt ans après ...*, ed. par F.-B. Mâche, Paris, Richard-Masse, 1985 («La Revue musicale», no. 383-385), pp. 49-53: 51-52.

Nel concetto di una *distribuzione delle note su più ottave* risiede il primo principio funzionale del diagramma. Tuttavia Slonimsky, come Lalitte, trascrive l'idea di Varèse senza tenere in considerazione quest'ultimo dettaglio, riconducendo il principio spaziale alla schematizzazione astratta scalare, scrivendo tuttavia il primo intervallo Do-Si come una settima maggiore, che conduce al Fa-Fa# finali in rapporto di seconda minore, privilegiando così la relazione di settima maggiore a quella di nona minore evidenziata nella successione inversa di Lalitte. In entrambi i casi, tuttavia, il rapporto fra i due intervalli espansi e il loro ruolo di riferimento è ignorato.



Fig. 8b Riproduzione del disegno di N. Slonimsky⁹

Un ultimo aspetto da considerare riguarda la scarsa considerazione che riceve, in queste analisi, l'accordo che Varèse scrive alla sinistra dello schema. In esso, infatti, il compositore trascrive tutte le altezze del diagramma rispettandone, appunto, la disposizione di registro e la rispettiva appartenenza a uno spazio sonoro di cinque ottave.¹⁰

STRUTTURA TEORICA DI BASE

In base a quanto finora osservato si può proporre una differente lettura del diagramma, e più in generale del pensiero armonico di Varèse in esso perfettamente sintetizzato.

Il circolo cromatico rappresenta solo la base teorica di partenza del ‘sistema’ armonico, e va inteso come semplice *reservoir* di altezze privo di un ordinamento gerarchico. Il principio di suddivisione simmetrica dell’ottava e quello di organizzazione delle altezze intorno ad assi tritonici, che il circolo cromatico ha in comune con il circolo delle quinte, deve aver giocato un certo ruolo nel pensiero del compositore e nella ricerca a una alternativa al sistema tonale.

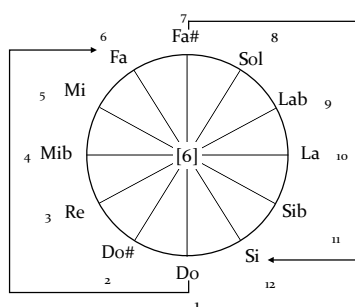


Fig. 9a

⁹ N. SLONIMSKY, [*Edgar Varèse*] cit., p. 51.

¹⁰ L'accordo è riprodotto identico da Slonimsky nel suo *Thesaurus sulle scale moderne*. Nella didascalia aggiunta all'esempio musicale Slonimsky scrive: «Grandmother Chord. Containing All Twelve Chromatic Tones and Eleven Symmetrically Invertible Intervals». NICOLAS SLONIMSKY, *Thesaurus of Modern Scales and Melodic Patterns*, New York, C. Scribner, 1947, p. 243.

Le altezze del diagramma cromatico vanno quindi intese come i gradi *contigui* di un ciclo continuo. Il procedimento di spazializzazione con cui si proietta lo schema astratto in una realtà sonora concreta consiste in una 'espansione' della seconda minore e nella sua trasformazione in un intervallo di nona minore tramite un processo di trasposizione di ottava di una delle due altezze.

Per ora basti notare che scegliendo successioni di $[11]/[13]$ (in questo senso i due intervalli sono interscambiabili a seconda del verso di lettura del ciclo e rivestono uno stesso ruolo) anziché di $[2]$ Varèse riconduce il circolo cromatico a quello delle quinte, ove ogni struttura-cornice può essere articolata e potenzialmente contenere una terza altezza a dar luogo a una struttura tricordale. La peculiarità della costruzione varesiana consiste nel fatto che i tricordi che si formano sono tutti uguali al livello di struttura (data dall'uguale intervallo esterno) e al contempo, come si vedrà ora, tutti differenti sul piano della morfologia, poiché ogni tricordo è articolato come somma di due intervalli sempre diversi, e che completano il totale intervallare.

Si tornerà poco più avanti su questo punto. Innanzitutto si osservi il processo di trasformazione del circolo cromatico 'semitonale' in un circolo cromatico espanso.

La prima operazione che si applica all'insieme cromatico non registrato consiste in una distribuzione delle altezze, a partire da quella più bassa contenuta nel registro dell'orchestra (Do_0), lungo una catena di nove minori ascendenti, sostituendo la seconda alla corrispondente trasposta sull'ottava superiore:

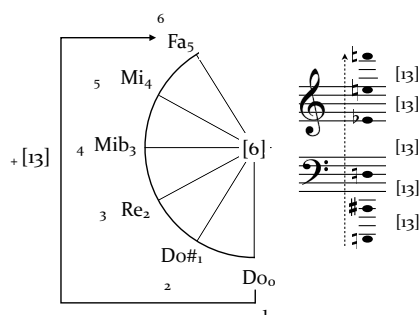


Fig. 9b

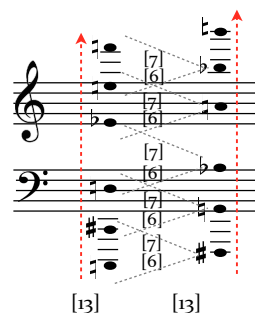


Fig. 9c

Nello spazio sonoro 'reale', l'idea di una successione unidirezionale, ovvero di dodici nove ascendenti, collide sia con le possibilità offerte dagli strumenti, sia con il principio circolare assunto come presupposto di partenza del diagramma. Per questo motivo si può procedere aggiungendo una prima serie di nove minori fino alla quinta ottava acuta (Fa_5), a coprire le prime sei altezze che corrispondono al primo esacordo cromatico. Anche la seconda metà dell'insieme cromatico ($Fa\#-Si$) dovrà essere disposta nella stessa estensione di registro di cinque ottave. Si presentano allora due possibili distribuzioni che rispettano i presupposti del sistema.

La prima consiste nel ripetere identica la struttura di nona minore ascendente, a partire dal $Fa\#_0$ e salendo verso il Si_5 , come nella figura 9c. Le due successioni ascendenti, tuttavia, non soltanto impediscono il procedere circolare ininterrotto postulato dal ciclo cromatico ma, unite in un'unica verticalità (come nell'accordo scritto da Varèse accanto al diagramma), danno luogo a un accordo complessivo formato da un'alternanza di soli intervalli di tritono e di quinta, opponendosi al principio di costruzione di una totalità non solo di altezze ma anche intervallare.

La seconda possibilità consiste nell'ordinare la seconda metà del circolo cromatico, da Fa# a Si, proseguendo *idealmente* in senso circolare. Si prolunga in questo modo il percorso di none minori effettuato dal primo esacordo, ma la porzione di successione che, per così dire, fuoriesce dallo spazio delle cinque ottave è 'proiettata' inferiormente e pertanto 'capovolta' in senso discendente. Sfruttando l'equivalenza inversionale, le altezze sono quindi disposte con moto inverso rispetto alla prima metà e la serie di none minori ascendenti si trasforma in una successione di settime maggiori discendenti, che procede da Fa#₅ a Si₀.

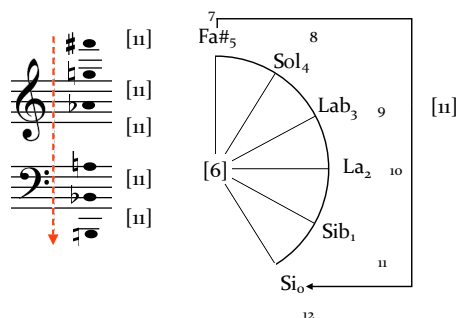


Fig. 9d

Si ottiene così un'unica successione circolare di altezze che può essere letta sia in verso orario, procedendo per intervalli di nona minore, sia antiorario, lungo la catena di settime maggiori.

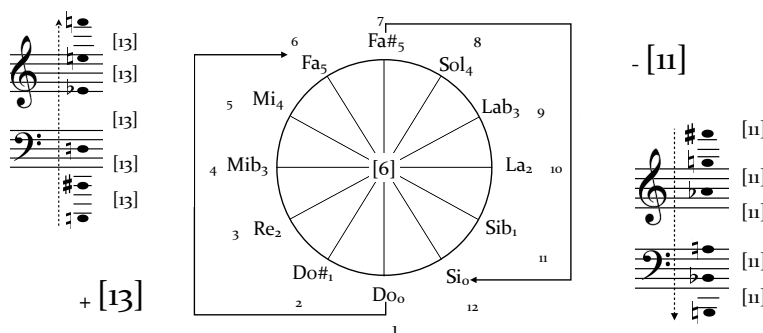


Fig. 9e

L'ipotesi è stata confermata dal ritrovamento di uno schizzo del compositore, siglato con analoga indicazione di tempo rispetto al diagramma, qui ampliata al biennio «1909-10», ove sono riprodotte le altezze del disegno cromatico sotto forma di due strutture verticali parallele. Esse corrispondono a una divisione dell'accordo completo del diagramma in due insiemi che, in base all'ordine di lettura suggerito dalle lettere dell'alfabeto apposte in questo caso dal compositore, procede circolarmente in senso orario, lungo le sei altezze ascendenti di sinistra (a-f, in nero), e poi lungo quelle discendenti dell'esacordo di destra (g-l, in rosso) (Fig. 10a).¹¹

¹¹ Schizzo contenuto nel convoluto «materiale non identificato» (SEV PSS). Il disegno è apposto su un ritaglio di carta che contiene un altro schizzo; quest'ultimo mostra un possibile ampliamento del sistema (si veda oltre) ed è disegnato sul retro di un biglietto di invito a un concerto ove si legge: «Rothschild Foundation. Choral chamber music. Admit Mr. E. Varèse and one, on Wednesday November 1959».

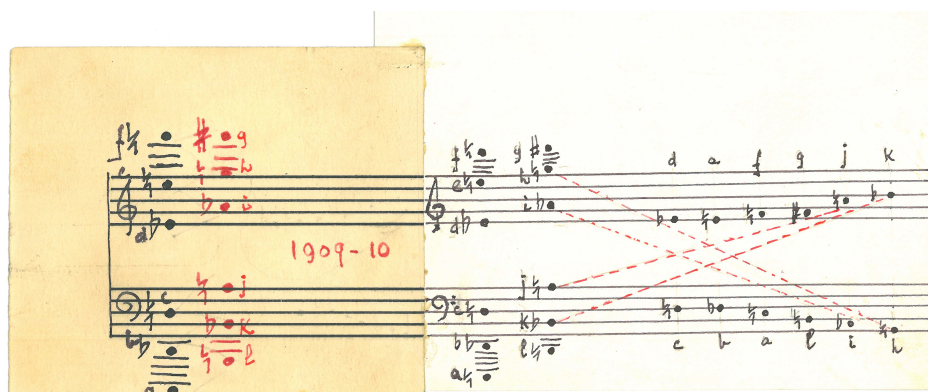


Fig. 10a Accordo derivato dal diagramma ed elaborazione (SEV, PSS)

Come si vede nella figura in basso (Fig. 10b) l'unione delle due serie parallele produce l'accordo "Großmutter" varesiano comprensivo di tutte le altezze e tutti gli intervalli contenuti nel totale cromatico. Se si prendono in considerazione gruppi di tre altezze come strutture tricordali di base, come suggerito dalle strutture riscontrate in *Amériques*, si noterà che l'intervallo esterno di ogni possibile tricordo formato da altezze contigue corrisponde alternativamente a una relazione cromatica di settima maggiore e di nona minore. Varèse costruisce quindi il suo accordo generatore come una catena di intervalli cromatici espansi 'embricati' l'uno nell'altro, ovvero con un intervallo in comune fra il tricordo inferiore e quello superiore. I dieci tricordi che si formano (cinque su base [11] e cinque su base [13]) contengono tutti una differente costellazione intervallare contenuta nelle due tipologie di cornici. La disposizione della caratteristica *Allintervallreihe* risultante, inoltre, dà luogo a una simmetria costruita intorno al tritono centrale La-Mib, ai lati del quale si dispongono i tricordi complementari dal più 'stabile' ([7][6] e [6][5]) verso i meno stabili ([11][2] e [10][1]).

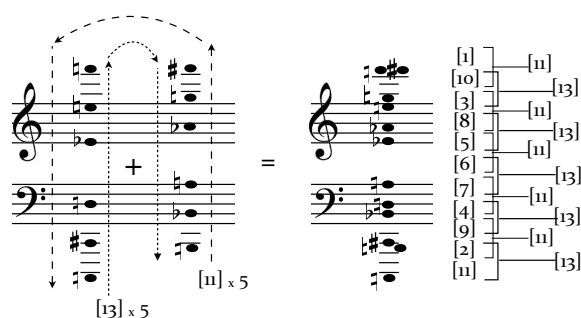


Fig. 10b

Si torni un momento al parallelismo tra questo circolo cromatico espanso, base del 'sistema atonale' varesiano, e il circolo delle quinte, su cui si regge il sistema tonale. Con il suo schema Varèse non fa che applicare il principio ciclico e simmetrico tonale del circolo delle quinte a un materiale cromatico de-funzionalizzato. Il circolo delle quinte e il circolo cromatico sono gli unici due intervalli che, ripetendosi, hanno il potenziale di generare il totale cromatico, e da questo presupposto il compositore ricrea una perfezione simmetrica simile a quella tonale ma in sé non gerarchica. Sostituendo l'intervallo di

DIAGRAMMA CROMATICO SPAZIALIZZATO

quinta con uno di settima o di nona nel ruolo di componenti basilari del circolo, il compositore espande la prima consonanza perfetta¹² con la massima dissonanza, creando una prima forte contraddizione al sistema di partenza, assunto tuttavia come ‘principio’ di riferimento. Analogamente alla quinta, le due relazioni espanse assumono una funzione generativa delle strutture armoniche di tre suoni, ossia costituiscono gli elementi ‘portatori di struttura’ (*strukturtragend*). Al contempo, però, se il circolo delle quinte mira a un ordinamento gerarchico che porta costantemente una riconferma della tonica, il circolo cromatico espanso progredisce all’infinito senza definire un punto di inizio differenziato gerarchicamente rispetto alle altre altezze. Se nel primo caso il ruolo dell’ottava come fondamento dell’identità conduce quindi alla stabilità, il motore di questo tipo di sistema cromatico è la costante variazione delle strutture che Varèse costruisce lungo il circolo cromatico espanso. La variazione è però principalmente di natura morfologica piuttosto che strutturale, poiché ciò che cambia è l’articolazione interna ma non la struttura portante, come detto. Il principio di ‘variazione in sviluppo’ e di permanente modificazione grazie alla strutturazione cromatica è fissato fin nella morfologia strutturale degli elementi più piccoli del materiale, ovvero a livello intervallare. Ciò rimanda al principio di micro-macrocosmo già menzionato, ove i differenti livelli grammaticali, sintattici e formali si fondano su uguali presupposti di base che assicurano coerenza all’organismo.

DIAGRAMMA CROMATICO SPAZIALIZZATO (GENERATORE DI VETTORI DIATONICI)

I principi finora osservati costituiscono una sintesi delle proprietà intrinseche dello schizzo varesiano e permettono di avanzare un’ipotesi del suo funzionamento e del suo ruolo nel pensiero compositivo di Varèse. Una volta disposte le altezze nelle cinque ottave e in ordine di successione cromatica espansa, egli utilizza i tratti di unione per evidenziare un processo dinamico di applicazione dello schema a un sistema compositivo. Si osserva dapprima la struttura di queste connessioni, dividendole in due categorie, evidenziate nella figura dai colori nero e rosso.

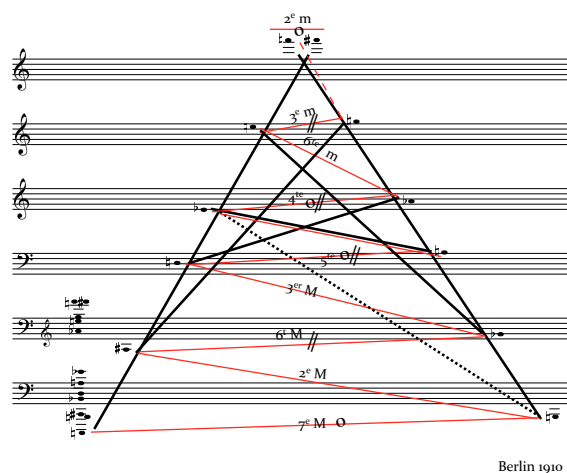


Fig. 11a

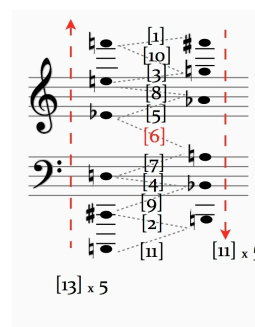


Fig. 11b

¹² La quinta, intesa come prima consonanza per differenza, considerando invece l’ottava come una concordanza, ovvero come una consonanza per identità.

In nero sono indicati i sei tritoni che collegano le altezze dei due esacordi (Fig. 11c), evidenziate nell'accordo di sinistra per mezzo di parentesi quadre. Rispetto all'insieme cromatico astratto (e alla sua visualizzazione su una sola ottava), le relazioni di tritono contenute nel diagramma sono 'registrate', e ogni tritono ha in realtà un'estensione *spaziale* differente. A differenza della quinta diminuita centrale La-Mib, che rappresenta il perno di simmetria 'strutturale' del diagramma (come componente intervallare dei due tricordi centrali), altri tritoni disposti simmetricamente ai suoi lati, inferiore e superiore, si accrescono progressivamente di un'ottava, fino a raggiungere l'estensione massima di un tritono più cinque ottave (T+5), che collega la nota più grave Do₀ a quella più acuta, Fa#₅.¹³ Le linee che uniscono questi cinque tritoni 'aggiuntivi' hanno probabilmente la funzione di sottolineare una proprietà strutturale del diagramma, ovvero la presenza dell'intervallo cromatico stretto basilare per il sistema, e non un elemento dinamico di funzionamento del sistema.

Differente è il ruolo delle linee diagonali evidenziate nella figura in rosso (Fig. 11d). Esse infatti non mostrano soltanto la presenza degli undici intervalli differenti che completano il totale cromatico, laddove il cerchietto e la doppia lineetta sulle linee suggeriscono la disposizione simmetrica rispetto al tritono centrale. Questi collegamenti funzionano anche come agenti di riconoscimento delle morfologie tricordali prodotte dal diagramma. Essi tracciano infatti l'estensione di quegli intervalli 'combinati' che articolano internamente le relazioni cromatiche espanse, ne suggeriscono l'ordine di lettura nel diagramma e pongono in evidenza il potenziale di variazione del sistema, ossia la variabilità armonica interna dei tricordi (Fig. 11b). La mancanza della linea che dovrebbe unire la settima minore Sol₄-Fa₅ (nella figura in basso marcata da una linea tratteggiata), potrebbe essere un segno della scarsa (o non) utilizzazione della relazione tricordale 'instabile' [10][1] nella pratica compositiva.

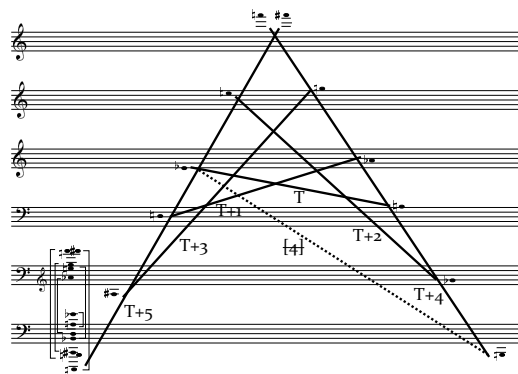


Fig. 11c

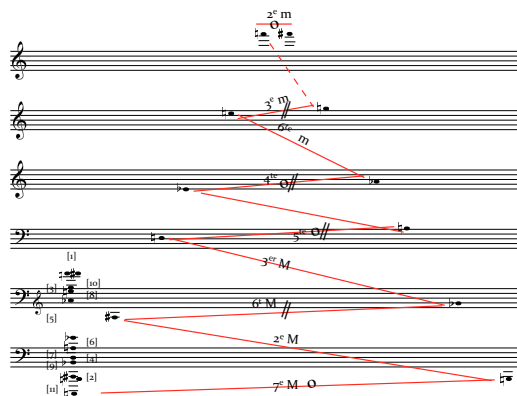


Fig. 11d

¹³ La linea tratteggiata (Si-Mib) mostra un collegamento aggiuntivo, interpretato da Chou come un «errore» (Cfr. CHOU WEN-CHUNG, *Converging Lives* cit., p. 356). In un'altra versione dello schema contenuta nel fondo (SEV PSS), ogni nota è collegata con tutte le altre e la linea aggiuntiva del presente esemplare del diagramma potrebbe essere spiegata come l'inizio del processo di unione di tutte le altezze.

DIAGRAMMA CROMATICO SPAZIALIZZATO

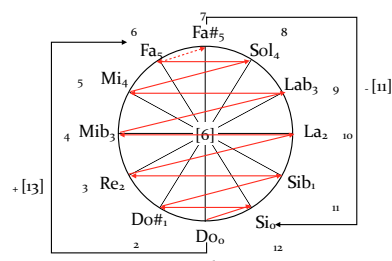


Fig. 11e

L'ordine di lettura a zigzag del diagramma (Do₀-Si₀-Do_{#1} ecc.) è confermato da un altro schizzo rinvenuto nel fondo del compositore (Fig. 12a).¹⁴ Nella parte superiore della pagina Varèse traccia dapprima le altezze nell'ordine in cui esse appaiono lungo i due lati del diagramma, dunque nell'ordine di lettura circolare in senso orario. Su ciascuna nota egli appone a matita verde un numero che dall'1=Do₀ sale con cifre dispari fino all'11=Fa₅ e che dal 12=Fa_{#5} scende con cifre pari fino al 2=Si₀. La serie delle altezze scritte sulla parte inferiore del foglio, numerate questa volta in ordine progressivo, corrispondono alle altezze collegate dalle linee oblique del diagramma cromatico (tratteggiati in rosso nella Fig. 11c). A matita rossa e verde, infine, sono unite le altezze appartenenti rispettivamente all'esacordo di sinistra [13] (rosso) e a quello di destra [11] (verde). La serie delle altezze inferiore corrisponde quindi ad una presentazione melodica dell'accordo segnato a sinistra del diagramma cromatico.

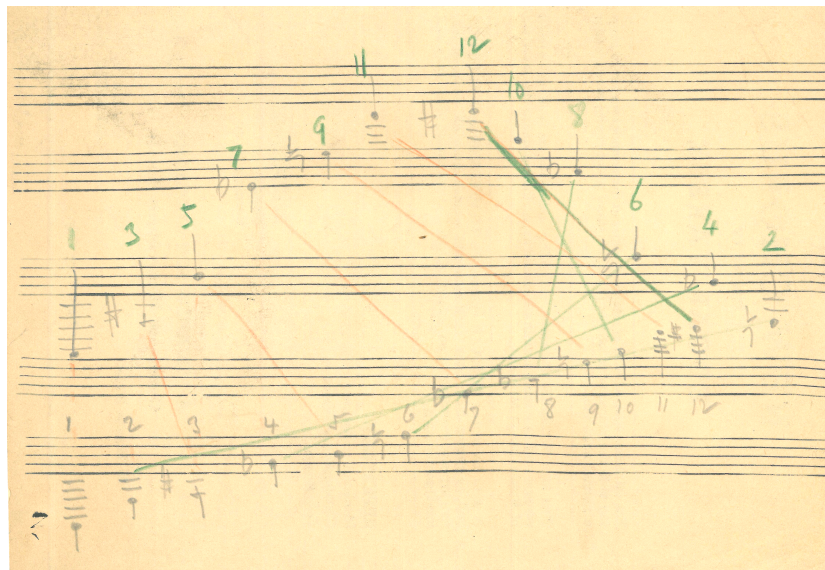


Fig. 12a Schizzo relativo al diagramma cromatico (SEV, PSS)

¹⁴ Manoscritto inedito, non datato, ma tracciato sul retro di una locandina pubblicitaria del *New Chorus* (SEV, PSS).

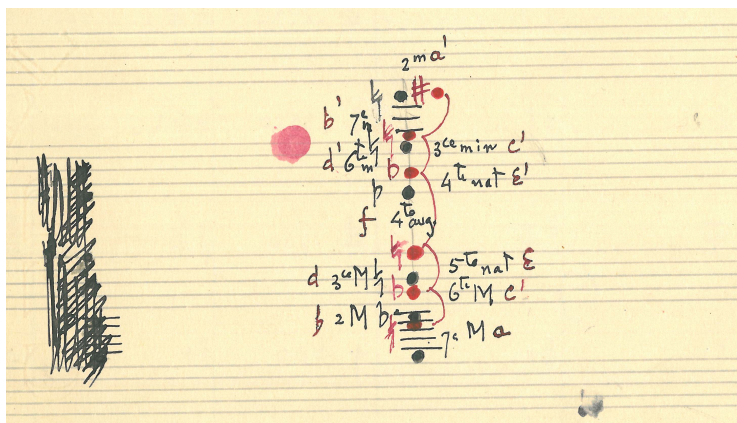


Fig. 12b Accordo derivato dal diagramma (SEV, PSS)

Varèse ha certamente ricercato tutte le potenzialità offerte da questa base teorica. Ne recano traccia le varie elaborazioni dell'idea del diagramma sotto differenti forme accordali, riconducibili a fasi diverse del suo percorso artistico. L'accordo generatore di tutti gli intervalli su base cromatica riappare, ad esempio, in uno schizzo ove le altezze sono contrassegnate con lettere alfabetiche in un modo ancora diverso rispetto al caso precedentemente esaminato (Fig. 12b). Probabilmente si tratta della «versione» del diagramma citata da Chou in una nota del suo articolo.¹⁵ Il compositore assegna particolare attenzione alle relazioni intervallari complementari mediante la numerazione alfabetica. Oltre alla relazione inversionale fra gli intervalli disposti simmetricamente intorno al tritono La-Mib, i due colori (e i collegamenti rossi a destra) evidenziano l'appartenenza di ciascuna altezza alle due successioni di relazioni cromatiche espanse di nona minore (in nero) e di settima maggiore (in rosso).¹⁶

Per concludere si offre una sintesi grafica delle proprietà del diagramma (e del sistema di organizzazione delle altezze), trascrivendo lo schizzo in una forma ruotata nello spazio e ordinando le altezze 'registrate' nella successione di lettura suggerita dalle linee oblique segnate nel diagramma originale.

¹⁵ Chou non commenta il disegno, ma spiega: «I first saw another version of this [chromatic hexachord] in his notebook from the 1920' [si tratta dello *Skizzenbuch 1923-25*, SEV, PSS]. It was, however, a condensed version on two staves with the ascending and descending orders juxtaposed. As it was next to information on medieval modes, I mistook it as relevant to that information and neglected to examine it carefully». CHOU WEN-CHUNG, *Converging Lives* cit., p. 356, nota 18. La parte superiore della pagina sulla quale è scritto l'accordo qui riprodotto contiene lo schema dei modi gregoriani citato da Chou.

¹⁶ Lo spostamento del Mib₃ sul sistema superiore, rispetto alla disposizione della nota nell'accordo scritto accanto al diagramma, sottolinea ulteriormente la separazione fra i due gruppi corrispondenti.

DIAGRAMMA CROMATICO SPAZIALIZZATO

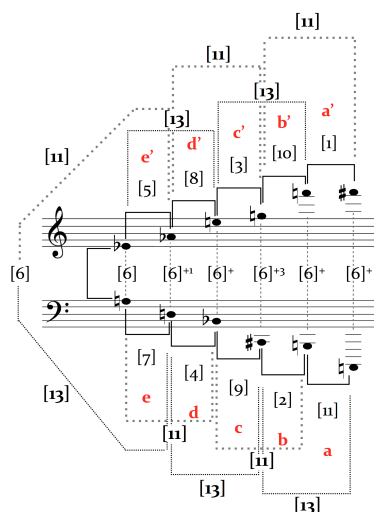


Fig. 13

Partendo da un totale cromatico delle altezze, e disponendolo su cinque ottave (Do₀-Fa#₅) Varèse:

- ottiene un insieme contenente tutti gli intervalli presenti nell'ottava,
- disposti in modo simmetrico speculare attorno al perno tritonico La₂-Mib₃,
- intorno al quale, procedendo verso l'esterno destro del disegno, si sovrappongono coppie intervallari (uno inferiore e il corrispondente superiore) fra loro complementari in rapporto all'ottava, contraddistinte da lettere corrispondenti che ne rilevano la parentela per complementarità e, al contempo, la differenza (ad es. [7]-[5] = e-e', o ancora [4][8]=d-d', ecc.).
- I restanti tritoni, crescenti di mod₁₂, collegano le coppie di altezze inferiori e superiori che danno luogo a intervalli complementari all'ottava,
- mentre le coppie intervallari adiacenti disposte lungo la successione (a-b-c-d...) istituiscono una catena di tricordi embricati di nona minore e settima maggiore legate da un intervallo comune (a+b=[13], b+c=[11], c+d=[13], d+e=[11], ecc.).
- Questi tricordi corrispondono alle componenti basilari del vocabolario varesiano: essi assicurano la variabilità delle figure, che sfruttano le combinazioni di tutti gli intervalli, anche quelli diatonici, e al contempo garantiscono la coerenza e la stabilità delle strutture cromatiche di riferimento.
- A differenza del sistema di riferimento 'astratto' – il cerchio cromatico – la peculiare disposizione spaziale genera una gerarchia interna delle strutture tricordali in ordine di 'stabilità', ovvero in base alla distanza rispetto all'asse tritonico centrale.

*

La singolarità dello schizzo varesiano si mostra nel momento in cui si tirano le somme per descriverne la natura e la funzione. In base a quanto osservato finora, il diagramma si configura *in primis* come rappresentazione grafica di un impianto teorico. L'idea cromatica 'amorfa' (l'insieme di tutte le altezze e di tutti gli intervalli) mediante il prisma della proiezione in uno spazio sonoro specifico e concreto in base al criterio dell'espansione e della distribuzione su più ottave, assume una forma, si direbbe un *Gestaltcharakter*. La prima conseguenza di questa concretizzazione consiste nella creazione di una gerarchia fra le relazioni intervallari assente nel principio ideale. Il campo gravitazionale che si viene a formare intorno al tritono centrale fa sì che le *strutture intervallari primarie* – le cornici di settima maggiore e di nona minore – assumano una morfologia tricordale. Dal processo di articolazione delle strutture basilari risulta una seconda gerarchia, che interessa non più i *singoli intervalli* ma le loro combinazioni, ossia i *tricordi*. A loro volta i due piani sono fra loro gerarchicamente relazionati: il livello tricordale deriva da un processo di moltiplicazione per ripetizione attuato sul livello intervallare, analogamente a quanto avviene, ad un livello inferiore, nella formazione delle *figure*, mediante ripetizione dei motivi tricordali. Il principio in comune fra i livelli gerarchizzati di organizzazione morfologica-strutturale (macro-microcosmo) è quindi quello della *ripetizione per differenza*. Il sistema, internamente 'ricorsivo' e apparentemente chiuso, è 'aperto' dalla libertà combinatoria delle componenti potenzialmente infinite (tutti gli intervalli) e dai processi di trasformazione su di essi applicati. Liberi da principi di funzionalità armonica 'interna', gli *output* costituiti dalle strutture tricordali vengono liberamente elaborati dal compositore in base a necessità morfologiche 'locali' – a dar forma alle figure – che, a loro volta, rispondono contemporaneamente a finalità formali 'globali'. «The crystal is characterized by both a definite external form and a definite internal structure», affermava il compositore nel 1959, spiegando l'analogia fra la formazione dei propri lavori e la struttura e il processo di crescita dei cristalli:

The internal structure is based on the unit of crystal which is the smallest grouping of the atoms that has the order and composition of the substance. [The extension of the unit into space forms the whole crystal.] But in spite of the relatively limited variety of internal structures, the external forms of crystals are limitless.¹⁷

Le proprietà e le potenzialità, che si sviluppano in seguito alla 'traduzione spaziale' e temporale dell'idea astratta, sono quindi tutte *previste* dal sistema, tutte espresse nella rappresentazione grafica del diagramma, ma né dall'uno né dall'altra vengono prescritte. Il ruolo che svolge una tale strutturazione teorica rispetto al linguaggio compositivo varesiano può essere paragonato a quello ricoperto dalla serie degli armonici per il sistema tonale: in esso sono contenuti i presupposti e non le regole del sistema, esso non 'controlla' in alcun modo la forma assunta dalla 'realtà' musicale, e al contempo la contiene potenzialmente, in tutte le sue forme. Si può definire il diagramma come l'*Urklang* varesiano: irreali, perché non corrisponde a nessuna specifica forma, e concretamente presente nella musica, ad un livello profondo,¹⁸ in tutta la sua produzione.

¹⁷ E. VARÈSE, *Autobiographical Remarks* cit., in FLECHTNER, *Die Schriften* cit., p. 345. Tra parentesi è riportata la variante pubblicata in: E. VARÈSE, *The Liberation of Sound*, ed. by Chou Wen-Chung cit., p. 16.

¹⁸ Utz/Kleinrath lo definiscono come il «Klangmodell, [...]eine paradigmatische Konstellation von Intervallen, der in Hinblick auf die Klangbildungen in Varèses Werken große Relevanz zukommt». È interessante quanto gli autori fanno notare più avanti: «So könnte etwa das von Helmholtz diskutierte Spektrum über dem Ton c einer gespannten Membran mit der Intervallstruktur 8-5-1-5-3 durchaus als ein Modell für

È chiaro, del resto, che non è lecito assegnare né al diagramma né a nessuna delle sue varianti o elaborazioni lo *status* di ‘schizzo’; di conseguenza, non ha senso stabilire una relazione causale che dal diagramma riconduca a uno o più passaggi specifici di una o di un’altra partitura. In qualsiasi composizione di Varèse si troveranno, infatti, figure, frasi o passaggi che riproducono, ‘per caso’, una sua porzione; tuttavia non si può affermare che queste entità musicali siano in rapporto genetico con il diagramma, benché derivino in linea di principio dalla teoria sintetizzata nel diagramma. In mancanza di stadi documentari intermedi (schizzi o abbozzi preparatori), tali riscontri non possono che rimanere su un livello di speculazione. La peculiarità dell’oggetto esige, al contrario, un processo di *feedback* costante fra teoria e pratica: per mezzo dell’analisi della partitura si ricerca una ricorrenza – quindi una preminenza – di specifiche costruzioni (figure e strutture); queste, esaminate mediante la lente del diagramma cromatico, possono essere ricondotte a elementi e principi teorici generali; in ultimo, il risultato di questo confronto aiuta a spiegare, a sua volta, il funzionamento specifico delle strutture della partitura e delle relazioni che esse intessono con le altre costruzioni (della stessa ma anche di altre partiture).

Quando Chou ricerca una completezza delle strutture intervallari del diagramma trasposto sul Si¹⁹ su un passaggio di *Déserts* (per poi individuare le esatte relazioni intervallari scegliendo fra altezze non contigue estratte da più misure e riposizionando le altezze su registri differenti da quelli scelti dal compositore), o analogamente quando suppone che un “tree” on F# would show the circulation of the cycle of fifths and consistent symmetry in harmonic progression in the first ten measures²⁰ di *Amériques* (senza spiegare quale sia il rapporto fra le quinte e il diagramma cromatico), si comprende come egli sia alla ricerca di coincidenze fra le altezze della partitura e quelle del diagramma. Poiché, come visto, il diagramma esprime le potenziali costellazioni intervallari contenute nel totale cromatico, indipendentemente dall’altezza su cui esse sono posizionate, tale approccio, nella lettura presente del diagramma e del pensiero teorico varesiano, appare contraddittorio. In una tale prospettiva, la libertà prevista dal diagramma è ridotta a condizione ‘prescrittiva’, analoga a quella della scala nel sistema tonale o della serie nel metodo dodecafonico. Di qui si spiegherebbe anche il tentativo di applicazione del principio traspositivo al diagramma, analogamente a quanto avviene tanto con il principio scalare tonale che con quello seriale dodecafonico.

Varèse gredient haben». C. UTZ UND D. KLEINRATH, *Klang und Wahrnehmung bei Varèse, Scelsi und Lachenmann*. Lachenmann cit., pp. 79 e 80.

¹⁹ «These features can be seen in a Varèse “tree” on B (Example B), which acknowledges the structural role of B and Bb». CHOU WEN-CHUNG, *Converging Lives* cit., p. 358 e 359.

²⁰ *Idem*, p. 359. Colpiscono le numerose concomitanze fra alcuni passaggi del testo di Chou (cfr. pp. 356, 357, 359) con l’articolo succitato di Dane Rudhyar del 1923, ove si legge in particolare: «Varese [sic] bases his music on the so-called “duodecuple system,” using the twelve notes of the octave untrammelled by any feeling of tonality. But he has perceived unconsciously the only philosophical justification of such a system and thus appears as an heir to the old Chinese musicians who built their scales with material derived from an ascending succession of fifths. The initial theme of Varèse’s work (may I say its thread-like quality, as it is truly like Ariadne’s thread running throughout the mazes of the work), shows this most plainly, as it is built exclusively upon the 6 first fifths (C, G, D, A, E, B.) These six first fifth form the hexachord, which was in use in all occult musical systems of old, representing as it does the six cosmic types, or rays, the higher and lower triads of human principles, or natures – the seventh one being the octave note of the first. The *fa* did not belong to the scale because it was the key-note of physical nature, the fourth below. This hexachordal system is an essentially joyous one, because it has a powerful intrinsic ascensionality; thus it is a fit basis for a work which is essentially dionysiac, and full of the intoxicating power of life». D. RUDHYAR, *The Music of Fire* cit., p. 47.

Si comprende allora per quale motivo una 'deviazione dal sistema' (leggi: ogni volta che la ricerca di coincidenze fra il diagramma e le altezze di un passaggio specifico si interrompe, prima di aver completato il totale cromatico), viene interpretata come 'libertà' assunta dal compositore rispetto a uno schema preordinato, e assurda a conferma del postulato di a-sistematicità del comporre varesiano. «Contrairement à Schönberg, – scrive Lalitte – Varèse n'a pas cherché à créer une syntaxe qui, à ses yeux, ne ferait qu'entraver sa liberté créatrice».²¹ E analogamente Chou, immediatamente dopo la citazione relativa alle prime misure di *Amériques*, commenta:

The above is not meant to show that Varèse had a system (something he would have abhorred), but to reveal an intrinsic sense of growth and trajectory in his pitch organization, and of spatial and temporal symmetry in his formal structure. [...] To understand Varèse no hypothesis, however elegant, will suffice. His art rests on a delicate balance between the Apollonian and Dionysian, or logical construct and metaphorical suffering.²²

Se si assume tuttavia il termine 'sistema' nella sua accezione originale, scevra da condizionamenti storico-estetici, ovvero:

- *nell'ambito scientifico*, oggetto di studio che, pur essendo costituito da diversi elementi reciprocamente interconnessi e interagenti tra loro e con l'ambiente esterno, reagisce o evolve come un tutto, con proprie leggi generali;
- *nell'ambito filosofico*, un insieme di entità o di concetti che costituiscono un tutto organico o, più semplicemente, fra i quali esiste una reciproca relazionalità

allora si comprende non solo quanto in *Amériques* il concetto di 'sistema d'organizzazione coerente' agisca non su uno ma su molteplici livelli della partitura (strutturale, sintattico, formale), e come il diagramma cromatico non sia altro che una formalizzazione del sistema armonico, ma si deduce anche che la ricerca di quelle entità, di quelle relazioni e di quel processo evolutivo costituiscono la finalità di qualsiasi analisi: l'esplorazione di quella coerenza del tutto organico che risiede in ogni pezzo di musica.

²¹ P. LALITTE, *La totalité mélodique chez Varèse* cit., p. 168.

²² CHOU WEN-CHUNG, *Converging Lives* cit., p. 359.

II.1.B PREMESSE, PRESUPPOSTI E METODOLOGIA

VARÈSE E I *FÜNF ORCHESTERSTÜCKE* DI SCHÖNBERG

Varèse si trasferì a Berlino alla fine del 1907, poco dopo aver sposato l'attrice Suzanne Bing, dalla quale divorziò nel 1913. Dei sei anni berlinesi non si conservano numerosi documenti, molti dei quali andarono probabilmente distrutti in seguito all'incendio del magazzino ove il compositore aveva depositato le proprie cose prima di far ritorno a Parigi.¹ Nell'imbarcarsi per gli Stati Uniti, tuttavia, Varèse portò con sé diverse lettere di personalità influenti, che si erano spese per procurare al giovane compositore sostegno finanziario e professionale. Esse attestano una conoscenza precoce, già dal 1908, di Ferruccio Busoni² e di Karl Muck; nel 1909, anno di fondazione del suo Symphonischer Chor, Varèse iniziò a corrispondere con Romain Rolland, Hugo von Hoffmannsthal, tramite il quale entrò in contatto con Richard Strauss, che si interessò per far eseguire il suo poema sinfonico *Bourgogne*.³ Agli incontri e alle amicizie strette negli anni berlinesi è legato senz'altro un primo significativo contatto fra Varèse e la musica di Schönberg. Sebbene il compositore viennese soggiornò più volte a Berlino nello stesso periodo, non sono conservati documenti che lascino ipotizzare un rapporto diretto fra i due musicisti;⁴

¹ Sulle ipotesi relative all'incendio berlinese o alla possibile distruzione più tarda del materiale, in particolare delle partiture giovanili si veda HEIDY ZIMMERMANN, *Das verschollene Frühwerk: Fakten und Mutmaßungen*, in *Edgard Varèse. Komponist, Klangforscher, Visionär*, hrsg. von Felix Meyer und Heidy Zimmermann, Mainz, Schott, 2006, pp. 44-53.

² Nei suoi *Autobiographical Remarks* (1959) Varèse racconta: «In 1907 I went to Berlin where I spent most of the next six years and had the good fortune of becoming an intimate friend (in spite of the great disparity of age and importance) of Ferruccio Busoni. I had read his remarkable little book, *A New Esthetic of Music* (another milestone in my musical development) [...]. It gave me the courage to go to him with my ideas and my scores». E. VARESE, *Autobiographical Remarks* cit., p. 340. Una lettera di Debussy del 10 febbraio 1909 lascia intendere una conoscenza già avanzata fra Varèse e il compositore e pianista italiano: «Cher Monsieur, – scrive Debussy a Varèse – Voulez vous prier votre ami Mr. Busoni de venir me voir soit jeudi, soit samedi prochaine vers 11 h du matin» (SEV PSS).

³ Varèse distrusse la partitura di *Bourgogne* nei primi anni Sessanta. Cfr. L. VARÈSE, *A Looking-Glass Diary* cit., p. 102 e ODILE VIVIER, *Varèse*, Paris, Seuil, 1973, p. 26.

⁴ Dalla fine del settembre 1911 Schönberg abitò a Villa Lepcke, Berlin-Zehlendorf, Machnower Chaussee & Dietloffstraße e a partire dal novembre 1911 il compositore diede avvio a una serie di probabilmente dieci conferenze dal titolo *Ästhetik und Kompositionslehre* presso lo Sternschen Konservatorium di Berlino. Nel maggio 1913 Schönberg si trasferisce nuovamente nella capitale tedesca (Berlin-Südende, Berlinerstraße 17a). In merito al contenuto delle conferenze di Schönberg si veda la sua lettera inviata ad Alexander Zemlinsky il 29 dicembre 1911, in: ALEXANDER ZEMLINSKY, *Briefwechsel mit Arnold Schönberg, Anton Webern, Alban Berg und Franz Schreker*, hrsg. von H. WEBER, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1995, p. 70. Nel commento di Horst Weber aggiunto in nota si legge che le conferenze erano «thematisch verwandt mit

è probabile, però, che l'assidua frequentazione di Busoni, che era allora in costante rapporto epistolare con Schönberg, abbia svolto un importante ruolo di *trait d'union*, per quanto indiretto, fra i due mondi. Verosimilmente Varèse fu presente alla *première* berlinese di *Pelleas und Melisande* op. 5, eseguito dalla Blüther-Orchester il 31 ottobre 1910, a poche settimane dalla prima del suo *Bourgogne* suonato dalla stessa orchestra.⁵ Anche se non documentato, è presumibile che il giovane poté ascoltare il concerto monografico del 4 febbraio 1912, quando presso l'Harmoniumsaal di Berlino furono eseguiti alcune delle più significative opere 'atonali' del compositore viennese (estratti dai *Lieder für eine Singstimme und Klavier* op. 2 e op. 6, *Das Buch der hängenden Gärten* op. 15, la trascrizione per pianoforte di tre dei *Fünf Orchesterstücke* op. 16 e i *Sechs kleine Klavierstücke* op. 19)⁶ e, il 5 marzo, lo *Streichquartett* op. 7. Un incontro fra i due compositori deve risalire al 17 giugno 1913, in occasione di un'esecuzione privata del *Pierrot Lunaire* op. 21 in casa di Busoni.⁶

L'epistolario Busoni-Schönberg testimonia un fecondo scambio di idee su numerose questioni musicali e artistiche che si protrasse per circa dieci anni, tra il 1909 e il 1919.⁷ Le lettere recano traccia di discussioni stimulate spesso da quesiti sollevati dalla musica del

Teilen der *Harmonielehre* (1911), vor allem mit dem Vorwort», *idem*. Non è da escludere che Varèse abbia potuto assistere agli incontri destinati agli studenti del conservatorio ma anche aperti al pubblico. Cfr. HUGO LEICHTENTRITT, *Vorträge von Schönberg und Pisling*, «Signale für die musikalische Welt», 69/50 (13 dicembre 1911), pp. 1766-1767. Cfr. anche HANS HEINZ STUCKENSCHMIDT, *Schönberg. Leben – Umwelt – Werk*, Zürich, Atlantis, 1974, p. 136.

⁵ D. Nanz, *Edgard Varèse. Die Orchesterwerke* cit., p. 35.

⁶ La presenza di Varèse al concerto è testimoniata da una lettera di Busoni ad Harriet Lanier del 18 agosto 1913. Cfr. FERRUCCIO BUSONI, *Briefe an Henri, Katharina und Egon Petri*, hrsg. von M. WEINDEL, Wilhelmshaven, Noetzel, 1999, p. 370 (nota). Weindel fa riferimento a JUTTA THEURICH, *Der Briefwechsel zwischen Arnold Schönberg und Ferruccio Busoni, 1903-1919 (1927). Edition, Kommentierung und Untersuchung unter besonderer Berücksichtigung der im Busoni-Nachlass der Deutschen Staatsbibliothek Berlin enthaltenen Quellen*, Phil. Diss., Humboldt-Universität, 1979, p. 122. Si veda, ad esempio, la lettera di Busoni a Egon Petri del 19 giugno 1913, nella quale il compositore italiano commentava con toni entusiastici il «pomeriggio musicale ideale» e «la nuova opera di alto ingegno» di Schönberg. In: ARNOLD SCHÖNBERG, *Melodramen und Lieder mit Instrumenten. Pierrot lunaire op. 21. Kritischer Bericht, Studien zur Genesis, Skizzen, Dokumente*, hrsg. von R. BRINKMANN, Mainz, Schott/Wien, Universal Edition, 1995, p. 285. Stuckenschmidt riferisce di un incontro fra i due compositori nel 1912, senza tuttavia citare la fonte dell'informazione. Si veda H. H. STUCKENSCHMIDT, *Schönberg. Leben – Umwelt – Werk* cit., p. 258. La maggior parte degli studi a partire dalla biografia di Ouellette indicano erroneamente la data «ottobre 1912». Ouellette scrive: «Le 16 octobre 1912, au Choralionsaal de Berlin, Varèse assiste à la première du Pierrot Lunaire de Schönberg, sous la direction d'Hermann Scherchen». FERNAND OUELLETTE, *Edgard Varèse*, Paris, Seghers, 1966, p. 47. Varèse deve aver assistito alla prima esecuzione dell'opera, avvenuta il 16 ottobre 1912. Louise Varèse parla di una «private performance given before the première at Busoni's» che tuttavia non ebbe luogo. Cfr. L. VARÈSE, *A Looking-Glass Diary* cit., p. 98.

⁷ Un manciata di lettere è datata settembre-ottobre 1903, quando Schönberg ventinovenne si rivolse al compositore e pianista italiano già affermato, organizzatore e direttore degli *Orchesterabende* berlinesi (tra il 1902 e il 1909) chiedendo di potergli inviare la partitura del suo nuovo «symphonische Dichtung, "Pelleas und Melisande"». Dopo un ultimo messaggio di Schönberg del dicembre 1903, lo scambio epistolare conservato si interrompe, per riprendere nel luglio 1909. Cfr. *Der Briefwechsel Busoni-Schönberg*, progetto di edizione on-line della Humboldt-Universität Berlin, hrsg. von C. Schaper e U. Scheideler, <https://busoni-nachlass.org/edition/letters/busoni-schoenberg/index>, ultimo accesso: 22 febbraio 2017). In una lettera del 16 dicembre 1909 Busoni raccontava a Emil Hertzka: «So ist es für unsere Korrespondenz charakteristisch dass S. darin nur von sich gesprochen, ich nur von ihm und über ihn geschrieben habe». *Idem*.

compositore più giovane, che non di rado Busoni riceveva, studiava e commentava. Il caso più significativo riguarda lo scambio epistolare relativo ai *Drei Klavierstücke* op. 11, nell'estate del 1909, mentre Schönberg era impegnato a concludere l'opera 16.⁸ I pezzi per pianoforte occuparono per parecchie settimane Busoni; egli non soltanto esaminò a fondo la partitura, ma iniziò a trascrivere e a 'ricomporre' la musica del secondo dei tre pezzi.⁹ L'assidua frequentazione da parte di Varèse della casa del maestro, in quello stesso periodo, lascia presumere che il giovane fosse al corrente e forse abbia partecipato, quand'anche solo da testimone, alla discussione in corso fra i due musicisti.¹⁰ Non è da escludere che il giovane possa aver studiato, assieme al maestro, lo spartito dell'opera 11 e al contempo abbia potuto assistere all'opera di «Paraphrasierung» messa in atto dal pianista. Una lettera di Busoni a Schönberg del 20 agosto 1909 risulta tanto più sorprendente se posta in relazione alle considerazioni avanzate nelle pagine precedenti. Dopo aver ricevuto lo spartito dell'ultimo dei tre componimenti dell'opera, il maestro commenta criticamente la conformità del terzo pezzo che «completa i due precedenti, senza presentare nuovi aspetti, mi pare»¹¹. Per poi aggiungere:

Zumal in *harmonischer* Beziehung verlässt es nicht den beschriebenen Kreis. Die Akkordfiguren der großen Septime, der kleinen None – (letztere oft, in Selbsttäuschung, als übermäßige Oktave geschrieben) – kehren immer wieder.¹²

Unica considerazione di natura 'tecnica' contenuta nel testo della lettera, per quanto mirata a una riflessione di ordine estetico, l'osservazione di Busoni è innanzitutto un indizio importante dell'attenzione destata dall'elemento armonico nella composizione di

⁸ Si vedano, in particolare, le dodici lettere datate tra il 13 luglio e il 29 agosto 1909. *Idem*.

⁹ Il 26 luglio 1909 Busoni scriveva a Schönberg: «Ich habe Ihre Stücke nun den fünften Tag bei mir u. habe mich täglich mit ihnen beschäftigt». Dopo aver proposto una correzione di un passaggio per tradurre la qualità «orchestrale» in «pianistica», il compositore italiano aggiungeva: «Ich werde aber die Sachen noch durcharbeiten, bis sie mir ganz in's Blut gedrungen. Dann denke ich vielleicht anders». Le lettere di Schönberg sull'argomento contengono non solo informazioni tecniche ma anche vere e proprie dichiarazioni estetiche del compositore viennese. Si veda in particolare quella datata il 3 luglio 1910. *Idem*.

¹⁰ Helga de la Motte-Haber, che si è occupata della raccolta e pubblicazione di documenti sulla vita e l'opera del compositore relativi in particolare anche gli anni parigini e berlinesi, parla di una assidua presenza di Varèse in casa di Busoni, anche in veste di amico del figlio del compositore, Benvenuto, e di Ernst Schoen, al quale «unterrichtete Varèse in Tonsatz, wozu er die 1907 erschienene *Harmonielehre* von Rudolf Louis und Ludwig Thuille verwendete». H. DE LA MOTTE-HABER, *Verwehte Spuren: Varèses Berliner Jahre*, in *Edgard Varèse. Composer, Sound Sculptor, Visionary* cit., pp. 35-43: 36. Si veda anche: H. DE LA MOTTE-HABER, *Die Musik von Edgard Varèse*, Hofheim, Wolke, 1993, p. 25-28; e della stessa autrice: *Edgard Varèse 1883-1965. Dokumente zu Leben und Werk*. Ausstellung der Akademie der Künste und der Technische Universität Berlin, hrsgs. von H. DE LA MOTTE-HABER e K. ANGERMANN Frankfurt a.M., Lang, 1990, pp. 49-55.

¹¹ «Das dritte Stück, das Sie mir in Ihrem gütigen Vertrauen schicken, ergänzt die beiden vorausgegangenen, ohne neue Seiten aufzuweisen; so will es mir scheinen». Lettera di Busoni a Schönberg del 20 agosto 1909. Schönberg, nella sua lunga lettera di risposta, controbatté al proposito: «Aber ich halte es auch für ungerecht zu verlangen, dass man in 3 kleinen Klavierstücken die Musik dreimal auf *verschiedene* Arten revolutioniert». Lettera di Schönberg a Busoni del 24 agosto 1909. *Der Briefwechsel Busoni-Schönberg* cit.

¹² Lettera del 20 agosto 1909. Busoni concludeva inoltre: «Fühlte ich mich zu Ihrer Kunst nicht vorbereitet, so würde ich mich neigen u. warten. Aber ich habe selbst so viel an mir gearbeitet. So werden wir – vorläufig – wohl ein jeder in dem Mittelpunkt des eigenen Kreises bleiben, dessen Rand – wie Sie richtig sagen – den des anderen streift». *Idem*.

Schönberg, in parte cronologicamente coincidente con la sua stessa opera 16.¹³ In secondo luogo, l'informazione offerta dal testo si allinea all'ipotesi analitica in rapporto al ruolo di assoluta preminenza giocato dalle 'relazioni espanse' nei lavori 'atonali' schönberghiani. Ciò invita a tornare sull'indicazione apposta da Varèse sul diagramma piramidale e a chiedersi quale possa essere il motivo della (pre-)datazione e della localizzazione alla congiuntura: «Berlin 1910». È certo che il compositore non stia pre-datando un oggetto, palesemente posteriore, quanto piuttosto legittimando la data di nascita dell'idea, o per meglio dire il momento di formalizzazione teorica del proprio impianto armonico. Con ciò non si intende avallare né l'ipotesi di una diretta derivazione del linguaggio atonale varesiano da quello elaborato negli stessi anni da Schönberg né, viceversa, imputare a Varèse un atto di 'Selbstinszenierung' della paternità di un sistema. «Die Frage der Priorität», per riprendere le parole di Stuckenschmidt, non può che essere in questo contesto di secondaria importanza. Si tratta, d'altro canto, di ipotesi che non possono che arrestarsi a un livello congetturale, a meno di sorprendenti ritrovamenti documentari.

Quanto emerge da queste ricerche sembra piuttosto ricondurre la domanda su un piano più generale, su quel rapporto con il contesto presente e con la tradizione d'origine che il mito dell'avanguardia modernista, e in prima linea quello varesiano, tende a negare, sostenendo l'immagine del «franc-tireur isolé»¹⁴ in lotta con il tempo – passato, presente e futuro. Nel redigere il documento (l'unico conservato, quand'anche nelle differenti forme) che compendia il proprio pensiero armonico, Varèse sente il bisogno di localizzarlo e datarlo in rapporto alla sua vicenda personale e, al contempo, di ancorarlo alla storia della musica che si andava trasformando e che viveva, allora, un momento di profondo cambiamento, al quale egli aveva preso parte. Sia che lo si veda come punto d'inizio di un linguaggio atonale, o come segno della trasformazione in corso, l'atto di pre-datazione (reiterato, nelle differenti versioni dell'oggetto) assume un valore di auto-posizionamento in una tradizione e di legittimazione della provenienza identitaria del proprio linguaggio. Lungi dal porsi in un momento mitico fuori dallo spazio e dal tempo, Varèse fa del proprio pensiero un'espressione di uno specifico luogo e di un chiaro momento storico.

¹³ La composizione dell'opera 16, tra il 9 giugno e l'11 agosto 1909 (al 18 luglio, data di messa in partitura di *Peripetie*, i primi quattro pezzi sono già completati), si situa tra la conclusione dei primi due dei *Drei Klavierstücke* op. 11 (n. 1 completato il 19 febbraio e il n. 2 iniziato il 22 febbraio) e quella del terzo (7 agosto).

¹⁴ P. BOULEZ, *Tendances de la musique récente* cit., p. 224.

II.1.B PREMESSE, PRESUPPOSTI E METODOLOGIA
AMÉRIQUES E PERIPETIE: PRESUPPOSTI PER UN'ANALISI COMPARATIVA

Domenica 22 gennaio 1912, da Villa Lepcke, Schönberg annunciava a Busoni:

Lieber verehrter Herr Busoni, nun habe ich die Besetzung für meine 8händige Orchesterstück-Aufführung beisammen. [...] Möchten Sie nicht eine Probe meiner Orchesterstücke anhören? Die erste ist bei Ibach (Steglitzer Straße) am Dienstag um 3 Uhr!

In occasione del citato concerto del 4 febbraio 1912 ebbe luogo la prima esecuzione assoluta del primo, del secondo e del quarto dei *Fünf Orchesterstücke*, in una riduzione per due pianoforti a otto mani preparata da Erwin Stein. In seguito alla risposta negativa di Busoni e di Petri, ai quali Schönberg aveva chiesto di esibirsi nella tanto attesa *première*, i tre pezzi furono suonati da Louis Closson, Louis T. Grünberg, Eduard Steuermann (tutti e tre allievi di Busoni) e Anton Webern.² Busoni presenziò al concerto, e recensì la *matinée* in un breve commento in cui si sottolineava la destrezza dei quattro giovani (e il nervosismo del compositore che li dirigeva dalle quinte).³ È dunque verosimile che anche Varèse fosse al corrente dell'evento e si trovasse fra il pubblico e, benché non vi siano testimonianze documentarie per accertarlo, è probabile che quell'esecuzione pianistica fu il suo primo contatto con l'opera 16. I cinque pezzi erano stati composti da Schönberg a

¹ Lettera di Schönberg a Busoni del 22 gennaio 1912. *Der Briefwechsel Busoni-Schönberg* cit.

² La prima esecuzione assoluta della versione originale per orchestra dei Cinque pezzi ebbe luogo il 3 settembre 1912, diretta da Henry Wood presso i *Promenade Concerts* di Londra. Negli anni successivi l'opera 16 fu eseguita raramente e solo all'estero (la prima francese, al Théâtre des Champs-Élysées il 22 e 23 aprile 1922, fu diretta da André Caplet per i *Concerts Padeloup*). In Germania la versione per orchestra trovò esecuzione solo nel 1920, l'11 giugno presso la Deutsches Nationaltheater di Weimar, diretta da Peter Raabe. I pezzi trovarono precoce esecuzione, invece, negli Stati Uniti: già nell'ottobre 1913 a Chicago, e ancora nel dicembre 1914 a Boston e nel 1921 a New York, Washington, Baltimore, Harrisburg e Pittsburgh. Cfr. SARAH ELAINE NEILL, *The Modernist Kaleidoscope: Schoenberg's Reception History in England, America, Germany and Austria 1908-1924*, tesi di dottorato presso la Duke University, 2014. E ancora: MARIE-CLAIRE MUSSAT, *La réception de Schönberg en France avant la Seconde Guerre mondiale*, «Revue de Musicologie», 87/1, 2001, pp. 145-186.

³ Il breve testo *Schönberg-Matinée* di Busoni è pubblicato nel volume FERRUCCIO BUSONI, *Von der Einheit der Musik. Von Dritteltönen und junger Klassizität von Bühnen und Bauten und anschließenden Bezirken. Verstreute Aufzeichnungen*, Berlin, Hesse, 1922, rip. nella *Kritische und kommentierte Neuausgabe*, hrsg. von M. WEINDEL, Wilhelmshaven, F. Noetzel, 2006, p. 62 (relativo commento critico pp. 181-182). Non si conosce la circostanza della prima pubblicazione dell'articolo; a differenza di quanto riporta Windel, esso non compare nella rivista «Pan». In merito alla controversa ricezione del concerto cfr. S. E. NEILL, *The Modernist Kaleidoscope* cit., pp. 157-162.

Steinakirchen tra la fine di maggio e l'inizio di agosto 1909.⁴ Schönberg ne aveva dato notizia a Busoni già nella stessa estate; tuttavia non sembra che questi avesse ricevuto la partitura dal compositore (a differenza di Richard Strauss, che la rinviò all'autore, rammaricato di non poterla eseguire davanti al pubblico berlinese «più che conservatore»)⁵. La versione per orchestra fu data alle stampe per le edizioni C.F. Peters di Lipsia solo nell'aprile 1912 (seguita nel settembre dello stesso anno dalla riduzione per due pianoforti a quattro mani di Webern),⁶ e Varèse non dovette attendere molto prima di munirsi di una copia. L'attenzione del giovane nei confronti dell'opera è infatti attestata dal fatto che lui stesso ne avesse recato copia a Debussy, assieme allo spartito dei *Drei Klavierstücke* op. 11.⁷

*

Se già dagli anni Venti Varèse definiva la tecnica dodecafonica come «Ausdruck einer Tendenz zu einer blutleeren Scholastik»⁸, di contro ancora negli anni Quaranta egli dichiarava le opere atonali di Schönberg come il suo più grande contributo alla musica in

⁴ Titolo e data di messa in partitura dei pezzi: I. *Vorgefühle*, 9 giugno; II. *Vergangenes*, 15 giugno; III. *Farben*, 1 luglio; IV. *Peripetie*, (17 luglio, particella) 18 luglio; V. *Das obligate Rezitativ*, 11 agosto. Cfr. *Arnold Schönberg. Sämtliche Werke*, serie B, vol. 12: *Orchesterwerke I. Kritischer Bericht, Skizzen*, a cura di N. KOKKINIS, Mainz, Schott, pp. XIII ss.

⁵ «Es ist mir sehr schmerzlich, Ihnen Ihre Partituren ohne eine Zusage der Aufführung zurückschicken zu müssen. Sie wissen, ich helfe gern u. habe auch Muth. Aber Ihre Stücke sind inhaltlich und klanglich so gewagte Experimente, daß ich vorläufig es nicht wagen kann, sie einem mehr als konservativen Berliner Publikum vorzuführen» (2 settembre 1909). H. H. STUCKENSCHMIDT, *Schönberg. Leben – Umwelt – Werk* cit., pp. 66.

⁶ I titoli dei singoli pezzi furono aggiunti in occasione della pubblicazione della successiva versione, riveduta dall'autore nel 1922, in seguito all'esecuzione londinese da lui diretta. L'editore Henri Hinrichsen della Peters insistette perché il compositore attribuisse ad ogni pezzo un titolo per motivi «verlagstechnischen», nonostante la reticenza di Schönberg. I titoli scelti già nel 1912 corrispondono in gran parte con quelli stampati nel 1922 (ad esclusione di *Vergangenheit*, sostituito da *Vergangenes*, e *Akkordfärbungen*, modificato in *Farben*). La partitura della nuova versione fu eseguita presso il Gewandhaus di Lipsia il 7 dicembre 1922, seguita dalle esecuzioni berlinesi nei Philharmonischen Konzerten il 10 e 11 dicembre da Wilhelm Furtwängler con la Berliner Philharmonischen Orchester. Cfr. *Arnold Schönberg. Sämtliche Werke*, serie B, vol. 12: *Orchesterwerke I* cit., pp. XIII-XV. Si veda il commento nell'agenda del compositore del 28 gennaio 1912 (ASC, Vienna), pubblicato in: ARNOLD SCHÖNBERG, *Berliner Tagebuch. Mit einer Hommage à Schönberg*, a cura di J. RUFER, Frankfurt a.M., Propyläen, 1974, pp. 13-14. Si veda il commento nell'agenda del compositore del 28 gennaio 1912 (ASC, Vienna). Estratto in H. H. STUCKENSCHMIDT, *Schönberg. Leben – Umwelt – Werk* cit., p. 110.

⁷ E. VARÈSE, *Mind Over Music*, intervista radiofonica con Fred Grunfeld, WQXR., New York, 13 dicembre 1953, citata da FREDERIC WALDMAN, in *Edgard Varèse: An Appreciation*, «Juilliard Review», 1/3, pp. 3-10. Nell'intervista, a proposito di Debussy e della sua ultima opera per orchestra *Jeux*, Varèse faceva inoltre notare: «Vous remarquerez ici une certaine dureté de surface, une atmosphère plus austère, une tension plus haute que dans n'importe laquelle de ses œuvres précédentes. Il est intéressant de noter que quelques années auparavant, les "Cinq pièces pour orchestre" de Schoenberg avaient fait leur apparition [...] ainsi que des œuvres de Bela Bartok, de Webern, et "le Sacre du Printemps" de Stravinsky. De plus, Debussy avait vu deux de mes partitions, et il était particulièrement familier avec l'une d'elles, les ayant longuement discutées avec moi». ODILE VIVIER, *Varèse*, Paris, Seuil, 1973, pp. 21-22.

⁸ FELIX MEYER, *Edgard Varèse, Vortrag über Arnold Schönberg*, in 'On revient toujours'. *Dokumente zur Schönberg-Rezeption aus der Paul Sacher Stiftung. Festgabe für Hermann Danuser zum 70. Geburtstag*, Mainz, Schott, 2016, pp. 63-65: 63.

generale, e come una «healthy challenge» per i giovani della propria generazione.⁹ Nella serie di conferenze tenute nell'estate del 1948 alla Columbia University, dal titolo *Twentieth-Century Tendencies in Music*, il compositore a proposito dell'opera 16 scriveva:

In 1910 we find the application of many of Schoenberg's acquisitions in the Five Orchestral Pieces. In the orchestra, emphasis on the timbres of the instruments, whether treated individually or grouped in families, these groups opposing each other as in the changing chord ["in one of its pieces"]. The perpetual variation in the melodic line, the principle melody continually renewing itself, never repeating a figure already heard, unfolding itself from the beginning to the end of the piece (recitative obligato) the instrumentation of the piece varying constantly. In other instances the melodic line, according to its construction and changes, is stated by different instruments following each other, as though, through the timbres of the instruments, to emphasize the changing sinuosities of the line.¹⁰

Ancora più dei principi di costruzione armonica, la tecnica di variazione della linea melodica e della plasticità del profilo venivano poste in rilievo da Varèse. Il concetto di sviluppo delle figure basilari in «continuo rinnovamento» ed espansione per ripetizione e differenza costituisce la lezione schönberghiana più assimilata dal compositore e rielaborata nel suo primo lavoro americano.

Nella letteratura varesiana è già stata rilevata la presenza in *Amériques* di elementi tratti da composizioni precedenti di autori che giocarono un ruolo significativo per la formazione del musicista (soprattutto Debussy, Strauss, Stravinskij).¹¹ In diversi passaggi della partitura sono stati riconosciuti dei «frammenti di citazione» chiaramente riconducibili a passi specifici, come ad esempio nelle misure iniziali del secondo pezzo dell'opera 16, oppure nel caso meno certo della ripresa di una misura da *Heimfahrt*, n. 20 di *Pierrot lunaire*.¹² Negli studi più recenti l'interpretazione di questi riferimenti come *objet trouvé* che partecipano alla dinamica dei «vigorosi contrasti» contenuta nella prima parte della partitura è unita all'idea di una perfetta integrazione nella lingua del compositore di questi 'prestiti', lontani dal configurarsi come «oggetti meccanici» dal carattere di semplice rimando.¹³ Fa notare ancora Felix Meyer come l'idea di un ritorno a «formule stereotipate» contenute in opere del passato, per quanto recente, sarebbe stata

⁹ «His [Schoenberg's] most important contribution to music (it is generally) considered is his conception of the 12 tone system, but I think the healthy challenge he was to the youth of my generation might almost be rated first». E. VARÈSE, *Twentieth-Century Tendencies in Music* cit. Conferenza del 5 agosto 1948 (SEV PSS).

¹⁰ *Idem*.

¹¹ Cfr. in particolare D. NANZ, *Edgard Varèse. Die Orchesterwerke* cit., pp. 192-316.

¹² Cfr. D. NANZ, *Edgard Varèse. Die Orchesterwerke* cit., pp. 193 ss. Nanz differenzia le tipologie di appropriazioni in quattro categorie: 1. Citazioni, 2. Associazioni, 3. Topos, 4. Struttura. Cfr. anche FELIX MEYER, *Edgard Varèse. Amériques für großes Orchester*, in „On revient toujours“. *Dokumente zur Schönberg-Rezeption aus der Paul Sacher Stiftung* cit., pp. 19-21: 20. Si veda anche F. MEYER, CAT. 71, in *Edgard Varèse. Composer, Sound Sculptor, Visionary* cit., p. 164. Cfr. ancora: WOLFGANG RIHM, W. RIHM, frammento da una lettera a Ulrich Mosch, 4 aprile 1994, in *Id.*, *ausgesprochen*, vol. 1, cit., p. 279.

¹³ «Solche "objets trouvés" sind insbesondere in jenen kraftvollen Kontrapartien zu Beginn des Werks zu finden [...]. Auffallend ist, dass es sich bei diesen Entlehnungen um formelhaft-mechanische Gebilde von gering ausgeprägtem Eigencharakter handelt – um Gebilde, die deshalb perfekt in Varèses eigene Musiksprache integriert werden konnten». F. MEYER, *Edgard Varèse. Amériques für großes Orchester* cit., p. 20.

in forte contraddizione con la «Selbstverständnis als musikalischer Revolutionär»¹⁴ (si legga: con la propria aspirazione a una continua «evoluzione» e «perpetua trasformazione», dell'arte e delle idee dell'artista).¹⁵ Al contempo il riconoscimento di 'oggetti' anziché 'processi', ossia di passaggi circoscritti a poche battute, rileva soltanto un lato, forse il più esterno, dell'atto di ricezione di Varèse nei confronti dell'opera di Schönberg. Questa prospettiva analitica 'statica', che caratterizza molti degli studi che discutono il tema dell'appropriazione di materiale preesistente da parte del compositore,¹⁶ tende a osservare questi elementi non in una dinamica di sviluppo ma presi nelle loro 'momentaneità', assunti a priori come frammenti isolati e interpolati a un materiale 'altro'. L'attenzione viene così focalizzata sull'effetto di discontinuità della superficie della musica, e l'appropriazione di elementi sintattici assunti da modelli preesistenti viene letta come una volontà di «sottomettere [il materiale acquisito] al proprio approccio compositivo "cubistico"», che si mostra nella sua originalità «non tanto per il tipo di "oggetti sonori" utilizzati ma piuttosto per la nuova modalità di combinazione orizzontale e verticale»¹⁷. A questi studi va senz'altro il merito di aver posto in evidenza «quale ruolo di sostegno sia assegnato da Varèse alla musica dei suoi diretti predecessori europei per la composizione delle proprie opere orchestrali americane» e soprattutto di aver focalizzato l'attenzione sulla «presenza di diversi frammenti schönberghiani fusi in *Amériques* quale piccolo ma tangibile indizio di questo legame con la tradizione»¹⁸. Lo spazio a disposizione del presente lavoro ha consentito di sviluppare tale consapevolezza e di porla in rapporto ai primi risultati analitici, che hanno suggerito, fin dall'inizio, la presenza di traiettorie di sviluppo dinamico di un materiale considerato statico, pur delimitate entro aree circoscritte della partitura. Progressivamente è andato rivelandosi un livello compositivo più latente e profondo, ove è stato possibile registrare un processo di crescita *nelle* e *fra* le strutture e le figure musicali. Prego di conseguenze per lo sviluppo formale globale, questo stato evolutivo costante è per molti aspetti affine a quello rilevato nella partitura schönberghiana. Da questo punto in poi il materiale 'acquisito' assume una nuova fisionomia: quegli oggetti apparentemente 'estranei' e disorganici rivestono, in realtà, un ruolo di segnale 'superficiale' di un ordine interno. Nel confronto incrociato fra *Amériques* e *Peripetie*, sono tali punti di intersezione che indirizzano l'analisi su strutture armoniche e procedimenti di elaborazione motivica specifici; essi conducono lungo il percorso di domanda e risposta che s'instaura fra i due testi dialoganti.

¹⁴ *Idem*.

¹⁵ «[...] There are no modern nor ancient works but only those which live in the present. [...]. The artist should not be held responsible if people's stupidity prevents them from following the process of perpetual transformation of these elements and principles, nor if their laziness and desire for mental ease makes them wish to stop this pitiless movement and to substitute for these elements and principles stereotyped formulas. It is this evolution, this transformation, which gives us the impression of the never before experienced – of novelty». E. VARÈSE, *Jérôm' s'en va t'en guerre*, (1923), cit. In FLECHTNER, *Die Schriften* cit., p. 66.

¹⁶ Rispetto a quanto già citato nella nota 28, si veda anche J. CROSS, *The Stravinsky Legacy* cit., pp. 33-46.

¹⁷ F. MEYER, *Edgard Varèse. Amériques für großes Orchester* cit., p. 20.

¹⁸ «Doch aus der historischen Distanz wird immer deutlicher ersichtlich, wie stark sich Varèse bei der Komposition seines amerikanischen Orchestererstlings auf die Musik seiner unmittelbaren europäischen Vorgänger gestützt hat. Die Einschmelzung verschiedener Schönberg-Fragmente in *Amériques* verdient schon als kleines, aber umso greifbareres Anzeichen dieses Traditionsbezugs Aufmerksamkeit». *Idem*.

METODOLOGIA

Il fuoco dell'analisi è diretto sulle variazioni armoniche e morfologiche delle singole figure strutturali e figure, in rapporto alla dimensione spaziale e temporale. Una metodologia analitica specifica che rispetti tali presupposti può far emergere da un materiale apparentemente 'disparato' una cogente coerenza di natura strutturale, figurale e formale all'interno di *Amériques*, di *Peripetie*, e fra le due composizioni.

Per ogni esempio tratto dal quarto dei cinque pezzi di Schönberg si mostrerà un corrispettivo strutturale e, non di rado, figurale presente nella partitura di Varèse. Ciò consente di rilevare e porre in evidenza il processo di *entwickelnde Variation* che lega il materiale di *Peripetie* e di desumerne i meccanismi di funzionamento. Il costante raffronto con il materiale contenuto in *Amériques*, sia direttamente derivato dal modello che sviluppato lungo linee elaborative autonome, permette successivamente di approfondire le tipicità del procedimento di elaborazione varesiano.

L'indagine analitica è stata sviluppata lungo tre direttrici analitiche, fra loro in costante rapporto retroattivo:

- l'esame delle fonti autografe per le due opere
- l'analisi delle strutture armoniche e motiviche nelle due partiture
- l'analisi della struttura formale dei due lavori.

ESAME DELLE FONTI

Due tipologie di fonti autografe si prendono in considerazione per l'analisi comparativa che segue.

Gli schizzi dei *Cinque pezzi per orchestra* op. 16 di Schönberg confermano il ruolo generativo ricoperto da un materiale motivico di poche figure confluito in una forma quasi immutata in *Peripetie*. Diverse figure utilizzate dal compositore in forma variata negli altri quattro pezzi sembrano derivare direttamente da questo materiale autografo. Schizzi e particelle sono contenuti sia in 12 fogli staccati (MS 16, 1465-1467, 1477-1485, 376) e in due pagine contenute in un quaderno di schizzi (Sk 675-Sk780).¹⁹

¹⁹ Materiale conservato presso l'ASC di Vienna e consultabile alla pagina: http://www.schoenberg.at/compositions/werke_einzelansicht.php?werke_id=228&herkunft=allewerke (ultimo accesso 22.02.2017). Vedi anche: Vedi anche: *Arnold Schönberg. Sämtliche Werke*, serie B, vol. 12: *Orchesterwerke I* cit. Una particolare attenzione al materiale preparatorio dell'opera 16 in rapporto alla prospettiva analitica è contenuta nello studio di ELIZABETH L. KEATHLEY, *Schoenberg's Opus 16/IV: An Examination of the Sketches*, «Theory and Practice», vol. 17, 1992, pp. 67-83. Cfr. anche JAN MÆGAARD, *Studien zur Entwicklung des dodekaphonen Satzes bei Arnold Schönberg*, Kopenhagen, W. Hansen, 1972, Bd. I, pp. 63-64, Bd. II pp. 204-295. Fra le altre analisi dell'opera si vedano: THEODOR W. ADORNO, *Schönberg. Fünf Orchesterstücke op. 16* (1927), in *Musikalische Schriften V (Gesammelte Schriften, 18)*, hrsg. von R. TIEDEMANN e K. SCHULZ, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1984, pp. 335-344; ROBERT CRAFT, *Schoenberg's Five Pieces for Orchestra*, in *Perspectives on Schoenberg and Stravinsky*, ed. by B. BORETZ e E. T. CONE, Princeton, Princeton University Press, 1968, pp. 3-24; MICHAEL MÄCKELMANN, *Arnold Schönberg. Fünf Orchesterstücke*,

Il diagramma cromatico varesiano, di cui si è ampiamente parlato, ha permesso di riconoscere un sostrato teorico in base al quale Varèse, e in gran parte anche Schönberg, organizzano le strutture armoniche verticali e orizzontali delle due partiture. In entrambi i casi l'analisi delle partiture singolarmente e comparativa ha permesso di leggere le fonti autografe ricercando conferme e chiarificazioni teoriche a evidenze contenute ed emerse dalla musica. A loro volta le informazioni aggiuntive fornite dal materiale, anche testuale, hanno suggerito un approfondimento analitico mirato alla ricerca di un materiale specifico e di procedimenti di sviluppo di esso.

ANALISI DELLE STRUTTURE ARMONICHE E MOTIVICHE

I livello strutturale armonico

Il metodo di analisi parte dal presupposto che la teoria armonica di riferimento delle due partiture sia costruita sulla base di un nucleo strutturale cromatico, intorno al quale ruotano intervalli sia cromatici sia diatonici. Il primo momento analitico si sofferma quindi sulle entità strutturali e sul loro contenuto intervallare, registrando così una situazione «hors temps»²⁰, ovvero una configurazione 'reale' dell'estensione delle strutture nello spazio ma indipendente da eventuali ripetizioni, duplicazioni o associazioni di micro-strutture a formare delle figure elaborate quindi *nel tempo*.

Si riconoscono quattro categorie primarie di **strutture cromatiche tricordali**:

• Strette

- **semitonali**: composte da due intervalli di seconda minore: $[1][1] = C-C^{21}$;
- **diatonizzate**: formate da una seconda minore e da un intervallo diatonico (di solito non più grande di una terza maggiore): ad es. $[1][2] = C-D$

• Late

- **ottavizzate**: che consistono in una espansione di uno dei due intervalli cromatici stretti e nella sua trasformazione in uno 'espanso' ($[11]$ o $[13]$). Ad esso si somma il secondo intervallo di seconda minore rimasto invariato: ad es. $[13][1] = C-C$. Rispetto alle strutture semittonali, le ottavizzate late corrispondono a un passo successivo condotto in direzione di una estensione dell'oggetto nello spazio, senza tuttavia produrre modificazioni nella struttura basilare cromatica (entrambi gli intervalli appartengono alla stessa IC_1);

Op. 16, München, Fink, 1987; STEVEN VANDE MOORTELE, *Ist das Vierte von Schönbergs Fünf Orchesterstücken ein Scherzo?*, «Revue belge de Musicologie», 57, 2003, pp. 173-183; H. H. STUCKENSCHMIDT, *Schönberg. Leben – Umwelt – Werk*, Zürich/Freiburg, Atlantis, 1974, p. 111.

²⁰ I termini «hors temps» ed «en temps» sono mutuati da IANNIS XENAKIS, *Musique symbolique* (1963), Id. *Musique formelles. Nouveaux principes formels de composition musicale*, Édition Stock, 1981¹¹, pp. 185-208: 196 ss.

²¹ Si utilizzano qui, come nella tabella, le abbreviazioni C per 'cromatico' e D per 'diatonico'.

- **diatonizzate**: corrispondono a un ulteriore avanzamento gerarchico nel processo di trasformazione della struttura in figura e coincidono con il vero e proprio nucleo costruttivo tricordale espresso dal diagramma varesiano. Esse sono quindi formate da una cornice cromatica espansa ([13] o [11]) al cui interno è interpolata un'altezza che produce due intervalli contigui. La nota intermedia neutralizza il forte potenziale cromatico 'diretto' che si crea fra i due poli cromatici espansi (corrispondenti alle due altezze contigue nell'esacordo), sostituendo due relazioni intervallari meno 'tese', formate da due gradi diatonici (ad es. [7][4] = D-D) o da uno diatonico e uno cromatico (come [7][6] = [13]).

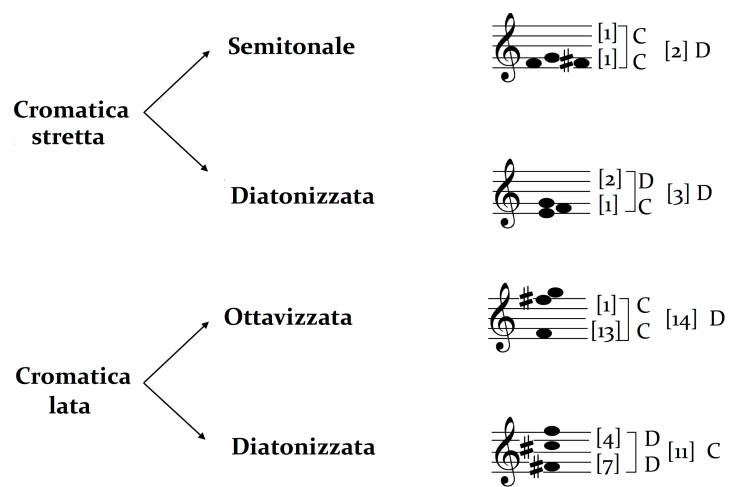


Fig. 1

La struttura 'diatonizzata' può essere considerata come la base di sostegno della maggior parte delle costruzioni motiviche e figurali, sia melodiche che armoniche, presenti in *Peripetie* e in *Amériques* (oltre che nelle altre partiture atonali di Schönberg e nei lavori successivi di Varèse). Essa a sua volta presuppone il concetto di espansione di un intervallo semitonale stretto in uno lato. In questo senso la struttura 'ottavizzata' rappresenta una funzione intermedio nella scala gerarchica delle costruzioni armoniche e al contempo un principio costruttivo e di sviluppo delle strutture. Il grado strutturale ottavizzato costituisce l'elemento di collegamento fra il grado stretto semitonale e quello lato diatonizzato, e ha in comune rispettivamente l'aspetto *armonico* con il primo (semitonali e ottavizzate sono formate entrambe da due intervalli cromatici: C-C) e quello *morfologico* con il secondo (ottavizzate e diatonizzate condividono una forma espansa: [14] e [11]). Il processo nel suo insieme può essere pensato come un 'algoritmo dinamico', che trasforma distinti elementi strutturali apparentemente statici (che corrispondono al messaggio criptato) in fasi di un unico meccanismo dinamico che dà vita a figure che agiscono nello spazio e nel tempo (messaggio decodificato). In esso l'ottavizzazione

costituisce una ‘chiave di deciframento’²² dell’algoritmo di partenza semitonale, poiché attua una prima traduzione della costruzione ‘ideale’ (una struttura semitonale) in uno spazio ‘reale’ (espanso); al contempo il concetto di espansione cromatica dell’intervallo [1] in [11] o [13] è parte integrante e componente essenziale che definisce l’algoritmo ‘diatonizzato’ di arrivo, che corrisponde al ‘messaggio’ codificato.

Il materiale costruttivo di partenza di cui si servono i due compositori è fondato sugli stessi principi armonici che regolano il passaggio da un livello strutturale all’altro nel processo di elaborazione delle strutture e delle figure. La prima peculiarità del sistema è ravvisabile quindi nella sua ‘ricorsività’ (*self-similarity*)²³: una serie di principi variazionali sono ripetuti a più livelli strutturali, dal microscopico (il singolo intervallo), passando per quelli intermedi (figure e frasi), fino a giungere al livello formale macroscopico. Al contempo la struttura interna del materiale stesso si ripete nelle differenti forme che essa assume. L’elemento che resta invariato e che definisce l’identità con la struttura d’origine (che Schönberg considera come fondamento del procedimento di ‘variazione in sviluppo’) è prova della proprietà ricorsiva del sistema. I principi di costruzione come la simmetria (parallela o speculare), la isometria (traslazioni, rotazioni, proiezioni di strutture che non alterano la scala di distanza fra le componenti dell’oggetto), l’isomorfismo (ripetizione di pattern e di relazioni fra diverse figure) sono applicati a diversi livelli nella formazione delle strutture e delle figure al fine di assicurare quella «maximal diversity on the surface, whilst maintaining a simple underlying structure»²⁴. Il principio dell’organismo e quello del cristallo (o ‘quasicristallo’)²⁵ sono basati sul principio di periodicità e ricorrenza.

II livello strutturale armonico-motivico

Le quattro strutture armoniche di base suesposte si manifestano sotto forma di figure motiviche intese come realtà sonore agenti non più solo nello spazio ma anche «en temps». La distinzione principale rispetto al grado gerarchico precedente coinvolge dunque l’ordine di successione delle altezze delle tre strutture nel tempo, che produce conseguenti alterazioni nell’ampiezza degli intervalli e nella direzione del loro moto, ascendente o discendente. Si prenda ad esempio la struttura lata diatonizzata mostrata nella immagine precedente (Fig. 1). A seconda della disposizione degli intervalli (delle altezze) nello spazio, si ottengono due manifestazioni figurali differenti. Essi possono essere organizzati in ordine ascendente $\langle +7, +4 \rangle$, e concretizzarsi nella successione di altezze $Fa\#_3 - Do\#_4 - Fa_4$, e dar vita a una figura *lineare*, oppure gli stessi intervalli possono essere svolti in direzione uno ascendente e l’altro discendente ($\langle +7, -4 \rangle$) e far sì che la figura assuma un profilo *spezzato* ($Fa\#_3 - Do\#_4 - La_3$). Mantenendo le stesse altezze ma permutando il loro ordine in $Fa\#_3 - Fa_4 - Do\#_4$ si otterrà ancora un profilo *spezzato* ma una

²² Cfr. PASCAL DECROUPET, *Le rôle des clés et algorithmes dans le décryptage analytique. L'exemple des musiques sérielles de Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen et Bernd Alois Zimmermann*, «Revue de musicologie», 98/1, 2012, pp. 221-246.

²³ GABRIEL PAREYON, *On Musical Self-Similarity. Intersemiosis as Synecdoche and Analogy*, Acta Semiotica Fennica XXXIX, Approaches to Musical Semiotics 13, Helsinki, Yliopistopaino, 2011.

²⁴ JOHN D. CUCIUREAN, *Self-Similarity and Compositional Strategies in the Music of Milton Babbitt*, «Canadian university music review/Revue de musique des universités canadiennes», 17/2, 1997, pp. 1-16: 1.

²⁵ «Quasicrystals» sono strutture al contempo ordinate e non periodiche. La maggiorparte delle strutture varesiane possono essere definite in questi termini. Cfr. G. PAREYON, *On Musical Self-Similarity* cit. p. 419 ss.

differente figura, costituita dagli intervalli $<+11, -4>$. Per comodità si alterneranno i termini 'lineare' (L) e 'spezzato' (S) con la terminologia coniata da Charles Seeger, e rispettivamente con «Line» e «Twist».²⁶ Nell'immagine in basso è riprodotta la tabella con cui Seeger sintetizza i possibili profili che assumono le figure a seconda della disposizione e del numero di intervalli (due o più di due).

SCANDICUS

1. Line

a. up-up

b. down-down

TORCULUS

2. Twist

a. up-down

b. down-up

3. Line-Line

a. up-up-up

b. down-down-down

4. Line-Twist

a. up-up-down

b. down-down-up

5. Twist-Line

a. up-down-down

b. down-down-up

6. Twist-Twist

a. up-down-up

b. down-up-down

Fig. 2 Seeger, «Variants of neume-forms in their articulated pitch inflections»

²⁶ Charles Seeger definisce «neumi» le unità melodiche più piccole e sostituisce i termini «scandicus» e «torculus» con i rispettivi «Line» e «Twist». A seconda che si abbiano neumi di tre o di quattro (o più) altezze, si avranno forme semplici (*Line* e *Twist*) o forme composte (ad es. «*Line-Line*», o «*Twist-Line*»). Al livello di articolazione interna, la direzione dei singoli intervalli è definita con i termini «Up» e «Down». Seeger sintetizza le possibili combinazioni di forme neumatiche nella tabella qui riprodotta (Fig. 2), contenuta nel suo *Tradition and Experiment in (the New) Music*, in CHARLES SEEGER, *Studies in Musicology II: 1929-1979*, ed. by A. M. PESCATELLO, Berkeley, University of California Press, 1994, pp. 19-273: 142. Nota: la forma 5.b indicata con «down-down-up» corrisponde al profilo «down-up-up».

Unendo le forme strutturali ai due tipi di profilo si ottiene un primo sottolivello di categorie, in cui sono comprese le seguenti otto tipologie (intervalli e disposizioni mostrati nella figura sono assunti a titolo esemplificativo):

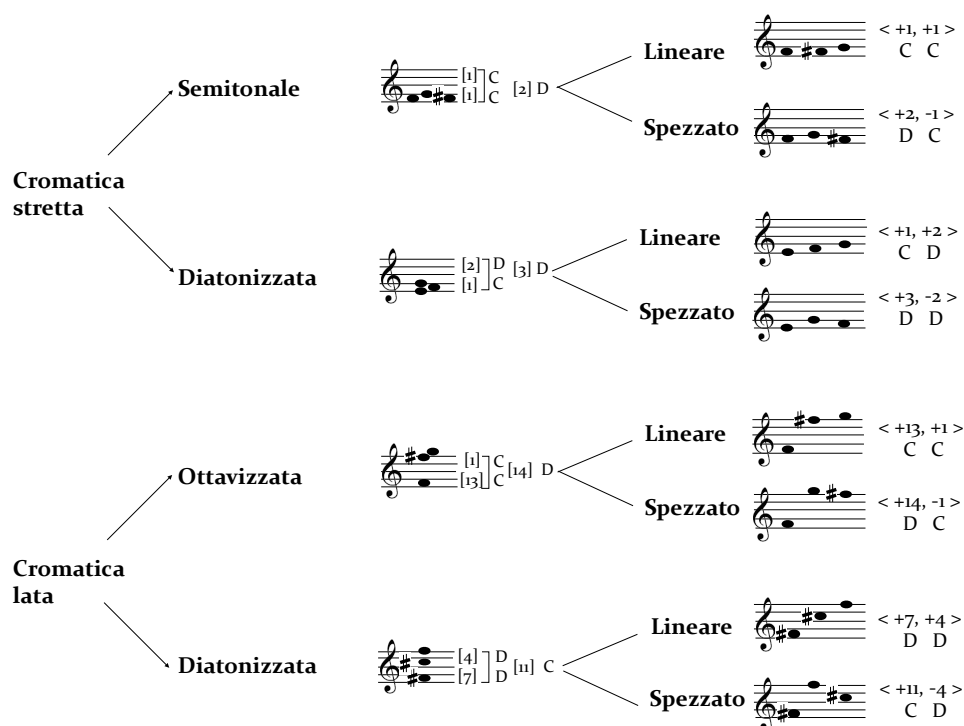


Fig. 3

Un'ultima categoria completa la prima parte della sistematica 'strutturale', in base alla quale le strutture intervallari si differenziano fra:

- **semplici** (costituite da due intervalli e tre altezze)
- **composte**, nel caso di giustapposizione della stessa struttura semplice, ripetuta immediatamente o subito dopo una breve pausa (senza costituire una entità fraseologica indipendente), in forma identica o variata (mediante inversione della direzione degli intervalli o permutazione delle altezze ecc.).

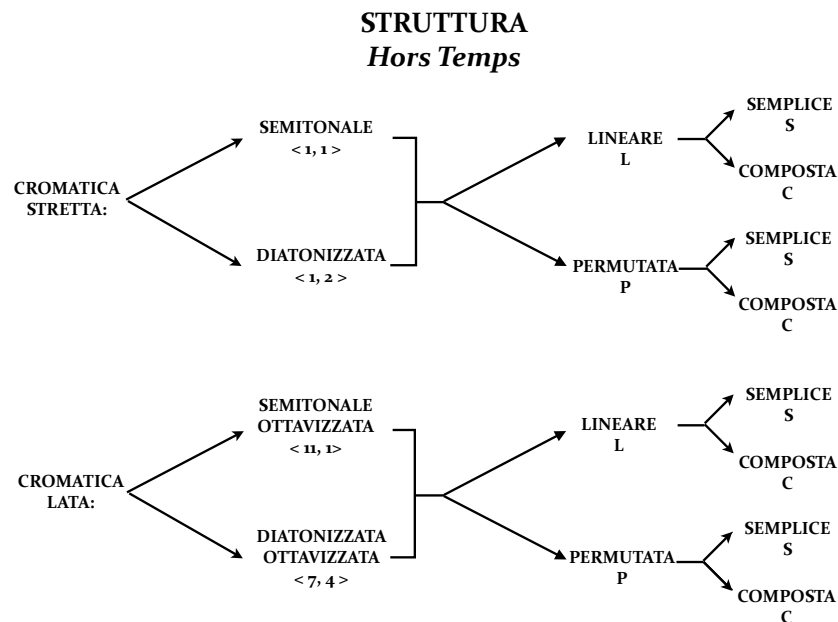


Fig. 4

III livello strutturale motivico-morfologico

Il terzo grado di variazione, di natura morfologica, consiste in una modificazione della *Gestalt* in rapporto alla dimensione sia spaziale che temporale realizzata mediante un processo di espansione nello spazio, in base al principio di sovrapposizione delle figure, e nel tempo, tramite loro giustapposizione. In entrambi i casi si tratta di una applicazione specifica del principio 'evolutivo' di ripetizione, associato all'eventuale variazione.

Le figure, stabilizzate da un punto di vista di struttura armonica, possono manifestarsi sotto forma di tre tipologie morfologiche principali, in base al loro sviluppo *nel tempo*:

- **unica (1)**: forma base analoga alla struttura semplice, ossia priva di ripetizioni;
- **combinata (2)**: ripetuta una seconda volta ma mantenendo la doppia individualità, dunque intesa non in senso di espansione ma di moltiplicazione per ripetizione;
- **testurale (3)**: tramite reiterazione prolungata della figura fino ad assumere la forma di uno strato sonoro continuo (o *texture*).

Tutte e tre queste categorie, a loro volta, a seconda dello sviluppo *nello spazio*, possono essere distinte in:

- **monodiche (M)**: se formate da una sola voce reale (compresi i raddoppi di ottava);
- **polifoniche (P)**: se costituite da due o più voci, che espongono la stessa figura sovrapposta (trasposta su altezze differenti, non a distanza di ottava), identica o leggermente variata.

Le **forme polifoniche** possono essere formate da una sovrapposizione di voci (o strati):

- **sincroni**: se le rispettive figure di ciascuna voce sono allineate verticalmente;
- **sfasati**: ove l'attacco delle voci non coincide, dando luogo a un effetto di sfasamento fra strati sovrapposti.

Infine le figure combinate e testurali, monodiche e polifoniche, a seconda delle altezze su cui sono disposte, si distinguono in:

- **fisse**: se le figure sono ripetute con le stesse altezze;
- **in progressione**: se ogni ripetizione è trasposta di uno stesso intervallo nella stessa direzione.

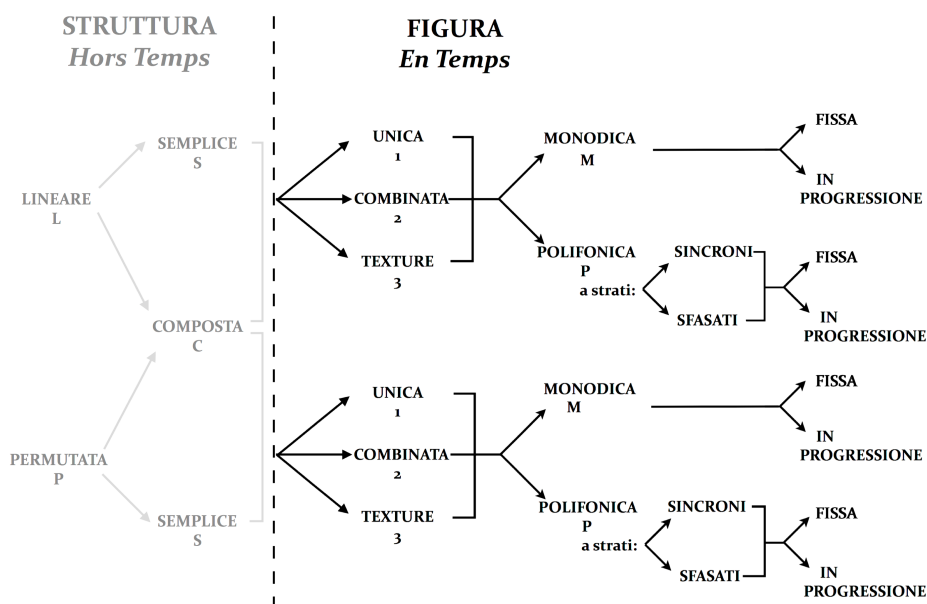


Fig. 5

La struttura sistematica rappresentata nell'immagine in alto, non cerca di descrivere un processo creativo, né mira a ricostruire tutti i legami fra le figure schönberghiane e varesiane. Esso mostra piuttosto un certo numero di categorie morfologiche principali in cui le figure schönberghiane e varesiane possono potenzialmente apparire, sulla base delle tipologie di variazioni che compaiono di volta in volta in una o nell'altra forma concreta. Non tutte le tipologie sono concretamente date per ogni *Gestalt* in ciascuna composizione e ciononostante tutti i gradi debbono essere considerati parte di un unico sistema dinamico. Può succedere, ad esempio, che alcune tipologie di variazioni assenti in *Peripetie* si mostrino in uno degli altri quattro movimenti dei *Fünf Orchesterstücke*, a riprova di un sistema di strutturazione del materiale organico e coerente nell'intera opera. Allo stesso tempo alcuni sviluppi di strutture o figure di *Peripetie* si manifestano in *Amériques*, ove le possibilità combinatorie sono moltiplicate rispetto al modello.

*

Nell'analisi che segue si utilizzerà perciò contemporaneamente un doppio sistema di calcolo e definizione delle strutture intervallari, che misuri sia il contenuto intervallare che il rispettivo profilo (inteso in termini tanto di direzione quanto di ampiezza degli intervalli). La *struttura* profonda (*armonia*) – soggiacente a una o più figure – può essere tradotta in termini di intervalli 'non ordinati' (*unordered pitch-intervals*) che danno un'idea dell'ampiezza degli intervalli usati, indipendente dalla loro direzione nello spazio (ad esempio [13][1]) o della classe di appartenenza degli intervalli 'non ordinati' (*unordered pitch-class interval*, [1][1]). Laddove invece si vuole mettere in risalto la *forma* o il *profilo* peculiare della *figura*, al fine di differenziare le diverse apparizioni motiviche variate (anche se derivate da una stessa struttura di base), allora sarà necessario ricorrere al calcolo degli intervalli 'ordinati', cioè corredati del moto dell'intervallo ascendente o discendente (*ordered pitch interval*, indicato nell'analisi con 'ip': <+13, +1> o *ordered pitch-class interval*, 'pci': <+1, +1>). Nel caso di strutture variate tramite trasposizione di ottava di una o più altezze si utilizza, inoltre, il calcolo del 'Contour Segment' (CSeg, ad esempio <012>)²⁷ applicato sia alle altezze reali (tramite 'ip') sia alla riduzione a classi di intervalli ('pci'). Questa doppia indicazione del profilo pone in evidenza la differenza fra il profilo morfologico 'profondo', comune con quello di numerose altre figure (tra i più frequenti, ad esempio, il CSeg <021>), e il profilo specifico prodotto dal processo di variazione di quella struttura di base tramite cambiamento di ottava di una o dell'altra altezza. In questo modo si intende mettere in evidenza la rete di relazioni profonda del materiale e che assicura coerenza all'insieme, e al contempo si mostra come il principio di variazione del profilo delle figure conferiscano ad esso varietà e movimento.

²⁷ Il «Contour Segment» (CSeg) è definito da Marvin e Laprade come «an ordered set of c-pitches in c-space». E. W. MARVIN and P. A. LAPRADE, *Relating Musical Contours* cit., p. 228.

...IMMER GENUG GLEICHES ÜBRIGBLEIBT.
 AUTOANALISI DELL'OP. 22 DI SCHÖNBERG

LINGUAGGIO ARMONICO E STRUTTURE MOTIVICO-MORFOLOGICHE

Il 21 febbraio 1932 la radio di Francoforte presentava al pubblico radiofonico un'analisi dei *Vier Lieder für Gesang und Orchester* op. 22 di Arnold Schönberg, scritta dal compositore e letta dal direttore musicale della radio Hans Rosbaud.¹ Composta tra il 1913 e il 1916, l'opera 22 conclude quella fase compositiva iniziata nel 1908 e cosiddetta 'atonale' che, spiega il compositore, era caratterizzata dalla rinuncia tanto a un centro tonale quanto al metodo di trattamento della dissonanza fino ad allora in uso.² Al tempo dei *Lieder*, scrive l'autore, le iniziali difficoltà poste dal nuovo stile erano in buona parte superate, anche se fu solo con la 'composizione con le 12 note' che fu possibile liberarsi dagli elementi extramusicali per «affermare le possibilità formali di una musica assoluta». La ricerca di una forma e di una coerenza logica assumevano per il compositore, retrospettivamente, la più grande difficoltà e il motivo d'essere di questa fase di passaggio, con cui egli legittimava l'approdo alla tecnica dodecafonica. Pertanto, si legge nel testo, pur rinunciando a un'analisi formale o tradizionale dei *Lieder*, è possibile mostrare in essi «was für das Wesen der musikalischen Logik sehr bezeichnend ist»³. L'elemento significativo per «l'essenza della logica musicale» risiede per Schönberg nel concetto di *sviluppo*, nella *entwickelnde Variation*.⁴ Benché non esplicitato, il procedimento si manifesta nel processo di crescita del *motivo iniziale*, che assume la forma delle diverse *Gestalten* che danno vita alle *frasi*; in essa è visibile un segno concreto dell'«agire inconsapevole della logica musicale» (*unbewußte Walten musikalischer Logik*)⁵. L'autore dà avvio così a un'analisi dimostrativa che assume il ruolo di fonte esplicita più significativa rispetto alla produzione atonale del compositore. In essa egli descrive le

¹ ARNOLD SCHÖNBERG, *Analyse der 4 Orchester Lieder op. 22* [sic], scritta a Barcellona tra il 5 e il 13 febbraio 1932 (cfr. lettere di Schönberg a Rosbaud 30 gennaio 1932 e 13 febbraio 1932, copie presso lo ASC). Il dattiloscritto originale è conservato nel ASC, Vienna (T17.01). Pubblicata in tedesco sul titolo *Analyse der 4 Orchesterlieder op. 22* in ARNOLD SCHÖNBERG, *Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik* (Gesammelte Schriften, vol. 1), a cura di I. VOJTĚCH, [Frankfurt am Main], S. Fischer, 1976, pp. 286-300. Edita in traduzione inglese da Claudio Spies come *Analysis of the Four Orchestral Songs Opus 22*, «Perspectives of New Music», 3/2 (1965), pp. 1-21.

² Cfr. A. SCHÖNBERG, *Analyse der 4 Orchester Lieder op. 22* cit., p. 286.

³ *Ibidem*, p. 287.

⁴ Il termine «entwickelnde Variation» è utilizzato da Schönberg soprattutto in relazione alla musica tonale. Schmidt fa notare come, sebbene il termine ricorra negli scritti del compositore fin dagli anni Dieci, non è un caso che «seine theoretische Grundlegung im Zuge der ästhetischen Rechtfertigung der Zwölftontechnik um 1930 wesentlich an Bedeutung gewinnt». Non sorprende, quindi, che nell'analisi presente dedicata a un'opera atonale egli non faccia uso del termine. MATTHIAS SCHMIDT, *Entwickelnde Variation*, in *Oesterreichisches Musiklexikon online*, http://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_E/Entwickelnde_Variation.xml, ultimo accesso: 22.2.2017). Per un confronto diretto fra l'opera 22 e la 'developing variation' cfr. JACK BOSS, *Schoenberg's Op. 22 Radio Talk and Developing Variation in Atonal Music*, «Music Theory Spectrum», 14/2, 1992, pp. 125-149.

⁵ A. SCHÖNBERG, *Analyse der 4 Orchesterlieder op. 22* cit., p. 287.

tappe di evoluzione di un'idea astratta – due intervalli, senza un ordine di successione, una direzione o un'altezza – che si concretizza in una serie di *figure reali*, cioè dotate di tutte le caratteristiche che ne definiscono l'estensione e la posizione *nello spazio*, ovvero che le conferiscono un *profilo*. Si delineano così i presupposti di un pensiero compositivo ove l'aspetto strutturale diviene *funzionale* a quello morfologico, perché è su questo secondo piano che viene regolato il processo di variazione e sviluppo della *Grundidee* e di creazione della forma complessiva del lavoro. La logica di sviluppo organico e di coesione delle parti nell'intero, la tecnica di lavoro condotta sul doppio livello struttura-profilo, e quindi la dialettica creata fra una rete di relazioni sub-motiviche latenti in rapporto a una superficie manifesta sono state riscontrate non solo nell'analisi dell'opera 16 e di *Peripetie*, ma anche nella stessa *Amériques*. Il passaggio attraverso l'analisi schönbergiana del primo dei Lieder (*Seraphita*) prepara quindi l'analisi comparativa delle due partiture, mostrando analogie con il linguaggio armonico varesiano e convalidando il rilievo che l'aspetto morfologico e il profilo esteriore della *figura* assumono in rapporto alla sua struttura profonda. La breve lettura del testo di Schönberg che segue si focalizza quindi su questi due aspetti.

Strutturale-armonico. Accanto a una similarità di strutture armoniche, si nota l'assoluto rilievo posto anche dal compositore viennese all'intervallo, anziché all'altezza delle note, inteso nella maggior parte dei casi come componente più piccola di una struttura tricordale. La struttura motivica basilare presentata da Schönberg (*Ausgangsmotiv*) è basata sul principio di associazione fra un intervallo cromatico (di seconda minore) e uno diatonico (di terza minore), e soddisfa alcuni principi già riscontrati a proposito di Varèse, tra cui la non equivalenza del rivolto degli intervalli, l'equivalenza inversionale dei tricordi, il ruolo strutturale della trasposizione di ottava e il principio di variazione per deformazione cromatica per espansione (*Vergrößerung*) o contrazione (*Verkleinerung*). Questi aspetti evidenziano la necessità di registrare, nell'analisi, l'estensione e la direzione reale dell'intervallo e di non ridurla a una entità astratta, ovvero a una classe intervallare.

Motivico-morfologico. La riduzione della struttura reale (figura) a una astratta (struttura) capovolge, infatti, il procedimento attuato dal compositore nel pezzo: la *Gestalt* (figura) è così ridotta allo status di *motivo* (struttura), e perde la funzione di elemento costitutivo della forma. Un approccio analitico di tipo *pitch-class set*, largamente applicato su questa musica, corre quindi il rischio di capovolgere la gerarchia funzionale stabilita dal compositore fra il «Motiv», che «non deve avere altro significato che quello di un elemento costitutivo», dal quale possono quindi derivare infiniti pezzi fra loro completamente differenti, e la «wandelbare Gestalt», la quale invece possiede un «determinato aspetto caratteristico che ne limita l'uso»⁶. L'aspetto peculiare di questa musica consiste invece proprio nel fatto che la *Gestalt*, ossia la forma che la struttura musicale assume nello spazio, assume al rango di dimensione compositiva autonoma. Lo stesso vale per Varèse, secondo il quale:

⁶ «Man könnte glauben, daß das ein Zufall ist, und insbesondere deshalb, weil ja dieses Motiv nicht etwas so Auffallendes ist, daß es nicht auch ohne tiefere Bedeutung anderswo vorkommen könnte, wo ja noch dazu Größe und Richtung der Intervalle verändert wird. Und in der Tat: im zweiten dieser Lieder spielt es ebenfalls eine nicht ganz unbedeutende Rolle; was aber doch nur eine bekannte Tatsache beweist: daß man nämlich aus einem einzigen Motiv eine unbegrenzte Anzahl gänzlich voneinander verschiedener Stücke herstellen kann; daß das Motiv in diesem Sinn keine größere Bedeutung haben muß als ein Baustein und daß es nur auf die besondere Art der Lagerung ankommt. Und doch ist das nicht ganz gleichgültig; und doch hat selbst eine so wandelbare Gestalt eine gewisse Charakteristik, die ihren Gebrauch begrenzt». A. SCHÖNBERG, *Analyse der 4 Orchesterlieder op. 22 cit.*, p. 292.

The crystal is characterized by both a definite external form and a definite internal structure. The internal structure is based on the unit of crystal which is the smallest grouping of the atoms that has the order and composition of the substance. The extension of the unit into space forms the whole crystal.⁷

STRUTTURE ARMONICHE

È difficilmente concepibile, scrive Schönberg nel 1927,

daß ein Musikstück sinnvoll ist, ohne daß seine motivische und thematische Gedankendarstellung es ist. Ein Stück dagegen, dessen Harmonik sich nicht zur Einheit schließt, das sich aber in seinen motivischen und thematischen Gedankenvorgängen logisch entwickelt, müßte immerhin bis zu einem gewissen Grad sinnvoll wirken können.⁸

La coerenza di un pezzo, quindi, non deriva tanto dall'unità dell'armonia, quanto dallo sviluppo logico del materiale motivico e tematico. Le caratteristiche del «motivo» – termine usato nei *Fundamentals* al posto di *Gestalt*⁹ – dipendono dalla combinazione intervallare e ritmica che producono una «memorable shape or contour which usually implies an inherent harmony».¹⁰ La forma della figura sottintende una struttura armonica *inerente* che, assieme agli altri parametri, partecipa alla definizione della figura senza tuttavia più determinarne, come accadeva nella musica tonale, la funzione nella forma musicale. Non la struttura ma il profilo della figura, che appare «in a characteristic and impressive manner at the beginning of a piece», agisce quindi sulla memoria del ricevente lungo tutto il pezzo e consente di comprenderne la logica e di percepirne la coerenza.¹¹ Sempre nei *Fundamentals*, a proposito delle strutture formali classiche, il compositore identifica gli elementi che contribuiscono alla logica musicale nel «contenuto comune», mediante l'uso di forme motiviche provenienti dalla stessa struttura motivica basilare, nelle «similarità ritmiche», che agiscono da elementi unificatori, e da una «coherent harmony», che «reinforces relationship».¹² Declinati a una composizione atonale, i tre principi non mutano non cambiano. In particolare, una 'armonia coerente' sarà intesa come un insieme di principi regolatori sia delle relazioni intervallari (in parte scaturiti degli intervalli del motivo di base da cui ha origine il pezzo, e in parte dipendenti da un insieme di norme inerenti al linguaggio scelto), sia del processo di variazione di queste strutture. Una volta assunto uno specifico «motivo di base», costituito da un preciso codice genetico (ritmico-intervallare), tutto il materiale armonico che forma il pezzo è in nuce già dato.

La melodia del clarinetto iniziale del primo dei quattro lieder op. 22 ne è un esempio perfetto. Schönberg dà avvio all'analisi ponendo in rilievo la struttura di base, consistente

⁷ E. VARÈSE, *The Liberation of Sound* cit., p. 16.

⁸ ARNOLD SCHÖNBERG, *Probleme der Harmonie* (1927), in Id., *Stil und Gedanke* cit., pp. 219-234: 228.

⁹ A. SCHOENBERG, *Fundamentals of Musical Composition* cit., pp. 8-9. Schönberg descrive in questi termini il «motive», che corrisponde al concetto di *Gestalt* degli anni Dieci-Venti. Il compositore accorda ai due termini, nel corso del tempo, accezioni differenti; nei *Fundamentals* (scritti tra il 1937 e il 1948) il concetto di 'motivo' è definito solitamente in termini di «basic motive [...] the germ of the idea» (p. 8).

¹⁰ *Idem*.

¹¹ *Idem*.

¹² *Ibidem*, p. 16. A proposito della «coherent harmony» Schönberg spiega, nella nota 1, che il concetto è dedotto dalla pratica musicale da Bach a Wagner.

in una «successione di seconde alle quali si collega una terza minore ascendente»¹³, e indica come *Gestalt* di base l'ultimo tricordo della frase, Do-Mib-Re, dal profilo <+3, -1>. Seppure non esplicitato dal compositore, si riconoscerà poi una forma retrogradata della figura, che subito la precede (La-Sol#-Si, <-1, +3>), e che a sua volta è anticipata due sue variazioni, le quali alterano ciascuna la direzione di uno solo dei suoi due intervalli, lasciando l'altro invariato. Il primo tricordo, La-Sib-Reb, presenta un'inversione della seconda minore, ascendente anziché discendente (<+1, +3>), mentre nella seconda, Reb-Do-La, è la direzione della terza minore ad essere invertita in senso discendente (<-1, -3>). Infine la prima *Gestalt* Fa-Solb-La, anch'essa con intervalli permutati (retrogradati) rispetto a quella di base, è variata tramite inversione della seconda minore svolta in senso ascendente e sostituzione della terza minore con il suo rivolto (<+1, -9>). Nella voce affidata nella trascrizione alla mano destra del pianoforte, infine, il compositore inserisce un esempio di variazione tramite 'deformazione cromatica' degli intervalli (Do-Re-Do#, con la terza minore contratta in seconda maggiore, <+2, -1>).

Fig. 1 Schönberg, *Vier Lieder* op. 22, Nr. 1, *Seraphita*, bb. 1-3

Schönberg limita la sua analisi alle figure melodiche dell'opera, e non fa per niente menzione delle strutture armoniche. Tuttavia è interessante soffermarsi un momento sulle verticalità che soggiacciono a queste prime due frasi esaminate, poiché in esse iniziano a mostrarsi alcune delle numerose analogie con i principi armonici varesiani che si analizzeranno nello specifico nel confronto diretto fra *Peripetie* e *Amériques*.

Le due frasi melodiche sono accompagnate da tre gruppi armonici, indicati nella figura dalle lettere A, B e C, ciascuno composto da due o tre strutture accordali. Nella figura è stata indicata la composizione intervallare di ciascuna verticalità. L'aspetto che subito colpisce riguarda la presenza degli intervalli-cornice cromatici espansi [11] e [13], che si alternano nei tre gruppi in una successione parzialmente simmetrica (con contrazione dei due tricordi [11] e [13] di A2-3 in un unico tricordo embricato):

A	B	C
$[13]([11][13])$	$[10][11][11]$	$[11][13][11]$

¹³ A. SCHÖNBERG, *Analyse der 4 Orchesterlieder op. 22* cit., p. 288.

La stessa articolazione interna di ciascuna verticalità mette in evidenza un metodo costruttivo simile a quello varesiano, basato su strutture tricordali singole o combinate (embricate), poste in relazione l'una con l'altra mediante differenti procedimenti di trasformazione e variazione.

Gli accordi A (coincidenti con la prima *Gestalt* <+1, -9>) sono formati da:

- A1: un tricordo di nona minore formato dalla somma dei due intervalli diatonici [4][9]=[13];
- A2: una somma di due relazioni cromatiche espanse embricate, Re-Fa#-Do# = [4][7]=[11] e Fa#-Do#-Sol = [7][6]=[13].

Seguono gli accordi B (coincidenti con la quarta *Gestalt* retrogradata <-1, +3>), dalla struttura più elaborata e deformata, composti dalle seguenti tre verticalità:

- B3: presenta il tricordo di base [8][3]=[11];
- B2: consiste nell'elaborazione di B3 tramite un procedimento di *infolding* degli intervalli, cioè mediante traslazione dell'altezza esterna verso l'interno dell'intervallo più grande: [8][3] è quindi contratto in [5][3]=[8];
- B1: presenta un'ulteriore elaborazione di B3 tramite deformazione del primo dei due intervalli per contrazione cromatica in [7][3]=[10], indicata dall'asterisco (fig. 1).

Si considera, come già osservato, la voce del primo violoncello, che si distingue sia per ritmo che per dinamica dalle altre voci che compongono l'accordo, come elemento contrappuntistico rispetto alla melodia del clarinetto.

Infine negli accordi C (coincidenti con l'ultima *Gestalt* <+3, -1>) Schönberg ricapitola il percorso:

- C1: dapprima viene sviluppato lo stesso tricordo della struttura precedente [8][3] mediante suddivisione dell'intervallo inferiore nelle sue due metà [4][4][3]=[11], sottoposte poi ad espansione delle due porzioni esterne tramite trasposizione d'ottava in senso divergente [16][4][15] (indicata con un +);
- C2: il secondo accordo è formato, poi, da una relazione diretta di nona minore [13], sul quale è costruito il tricordo [5][9] che, analogamente a quanto visto in B1, può essere considerato come una deformazione cromatica del tricordo [5][8]=[13] tramite l'apertura della sesta minore Sol-Re# in Sol-Mi. Come in B, Schönberg assegna in C al violoncello 1 un elemento che si distingue per il tipo di condotta delle voci dal resto delle strutture accordali: anziché muoversi per grado congiunto (come succede nelle voci del basso, che sale di semitono, e in particolare nel tenore e contralto, che scendono rispettivamente di tono e di semitono), la voce superiore salta nel moto melodico <-7, +1>. Da un lato viene così richiamato il gesto melodico con cui si apre la melodia, distinto dal resto della linea per il salto di sesta (<+1, -9>), qui retrogradato; dall'altro il compositore riempie contrappuntisticamente il gesto cadenzante della melodia alla fine della frase, 'fiorendo' il Mib, l'unica nota tenuta lunga della linea melodica, con una struttura espansa diatonizzata ([4][7]=[11]) ma 'ruotata' in un gesto melodico discendente che si svolge tra il Mib del Cl e il Si-Mi del Vlc1 (<-4, -7>),

richiama anche la struttura verticale di A₂ ([4][7]). Inoltre la seconda minore ascendente Mi-Fa del Vlc₁ anticipa la seconda minore discendente Mib-Re conclusiva della melodia del clarinetto (quasi in forma di ultima domanda ascendente -Vlc- e risposta discendente conclusiva del Cl). La condotta delle voci orizzontale chiarisce alcune ambiguità della struttura verticale. In particolare si comprende il motivo dell'espansione degli intervalli di terza minore in C₁ tramite trasposizione del Si di un'ottava superiormente (imitata simmetricamente dalla trasposizione del Do basso all'ottava inferiore); analogamente si comprende l'ampliamento del Mi di C₂, che sostituisce un ipotetico Re# (che avrebbe dato luogo alla struttura 'regolare' [13][5][8]).

- C₃: la condotta della voce del Vlc₁ in C consente di comprendere anche il motivo dell'introduzione del Fa di C₃, che si in relazione di settima maggiore con il Fa# inferiore e fa così risuonare 'simmetricamente' la settima maggiore già presente al basso Reb-Do.

Infine, mentre il tricordo [5][6] appare alterato tramite *unfolding* in [11][6], i tricordi [4][9] e [8][3], scelti come base per le strutture accordali più esplicitamente articolate, mostrano una certa coerenza con il pattern motivico basilare [1][3]. L'intervallo semitonale ([1]) è rappresentato dalle relazioni cromatiche espanse che si alternano tra [11] e [13]; la terza minore [3] appare sia sotto forma di variazione, in particolare di deformazione cromatica ([3]→[4]) e di rivolto complementare all'ottava ([3]→[9]), sia invariata nelle strutture accordali di B.

SVILUPPO MOTIVICO-MORFOLOGICO

Schönberg concentra la propria analisi innanzitutto sull'elaborazione della «melodia del clarinetto» delle prime dieci battute e descrive innanzitutto la prima «Phrase» (pentagramma in alto nella figura) come una serie di «passi» per seconde minori (A₁, B₁, C₁, D₁, es. Nr. 6) seguiti da una terza minore ascendente (D₂, es. Nr. 7). La struttura di base consiste quindi nei due intervalli [1][3].

besteht aus einer Reihe von Sekundenschritten

Nr. 6

an die sich ein kleiner Terzschritt aufwärts schließt

Nr. 7

Fig. 2

La prima concretizzazione del motivo basilare messa in evidenza dall'autore coincide con il tritacordo La-Sol#-Si, indicato nella figura dalla lettera D, caratterizzato dalla successione intervallare ordinata (*ordered pitch interval*):

$$<-1, +3>$$

Al parametro dell'ampiezza dell'intervallo è associato quindi quello della sua direzione, e i due elementi sono combinati in modo sempre diverso nel corso della prima frase (Fig. 2):

A = A1 base ascendente	<+1>	A2 rivolto discendente	<-9>
B = B1 base ascendente	<+1>	B2 base ascendente	<+3>
C = C1 base discendente	<-1>	C2 base discendente	<-3>
D = D1 base discendente	<-1>	D2 base ascendente	<+3>

Nell'esempio della frase successiva (Nr. 8) il compositore presenta un'altra «*Gestalt*» che si forma dall'unione dei due elementi basilari a formare una successione di terza minore ascendente seguita da una seconda minore discendente:



Fig. 3a

Rispetto all'elemento 'motivico' con cui si concludeva la prima frase D (<-1, +3>), questa *Gestalt* assume un aspetto e un valore fraseologico più definito e autonomo, posta in rilievo dalle pause di croma che la separano dalla prima e dalla terza frase. Si comincia a notare come per Schönberg lo stesso elemento strutturale possa ricoprire, al contempo, il ruolo di *motivo*, di *figura* o addirittura di *frase*, a seconda dell'aspetto che esso assume nei confronti del contesto e quindi del livello analitico su cui lo si pone. Ciò che distingue questa entità sonora dal motivo D è proprio il suo profilo e le sue qualità ritmiche e dinamiche. La permutazione degli intervalli di D, qui in successione inversa e retrogradata, con la terza minore ascendente posta in prima posizione, 'dichiara' fin da subito l'espansione del gesto nello spazio, mentre il prolungamento della nota di arrivo estende il motivo nel tempo. «Intervals» e «rhythms» divengono effettivamente quelle «features» che, come già citato, secondo Schönberg devono essere «combined to produce a memorable shape or contour which usually implies an inherent harmony».¹⁴ L'armonia caratteristica del profilo proviene quindi direttamente dalla struttura del motivo di base.

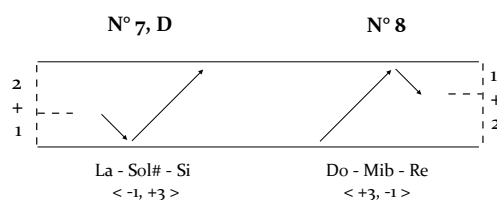


Fig. 3b

¹⁴ A. SCHOENBERG, *Fundamentals of Musical Composition* cit., pp. 8.

Lo stesso motivo assume un secondo profilo nella terza frase (esempio Nr. 9), ove alla retrogradazione si aggiunge un'inversione della seconda minore che, muovendosi per moto ascendente, trasforma il gesto 'spezzato' in uno 'lineare' e aperto verso l'alto (Fig. 4a e c). Sebbene il compositore non lo espliciti, già nella prima frase (es. Nr. 7c) era apparsa una forma 'lineare' del motivo (C, Fig. 4b), benché con direzione discendente ($<-3, -1>$):



Fig. 4a

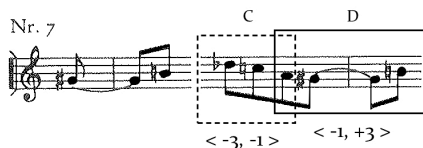


Fig. 4b

Non solo la forma, ma anche l'estensione complessiva dei due profili è mutata, non più compresa nell'intervallo di terza minore ma ampliata nello spazio a una maggiore:

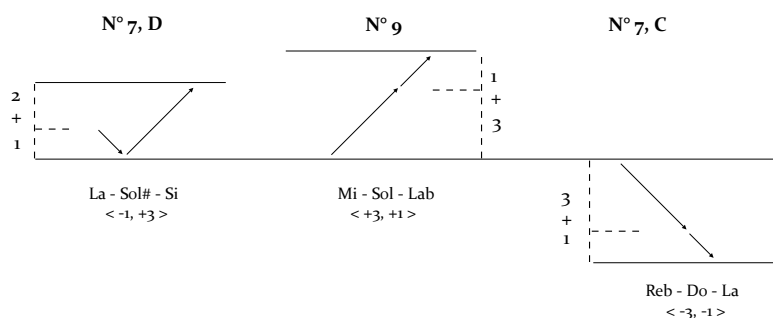


Fig. 4c

Nella quinta frase (Nr. 10) compare di nuovo la combinazione intervallare [1][3], «ma – specifica Schönberg – qualcos'altro si è sviluppato: il movimento di seconda Si_3-Do_4 si è trasformato in un movimento di settima Si_4-Do_4 »¹⁵ (Nr. 11b, Fig. 5a). La trasformazione da [1] a [11] dimostra come, anche nel concetto spaziale atonale del compositore viennese, come per Varèse, al registro sia affidato un ruolo primario nella definizione della struttura. I due intervalli di seconda minore e settima maggiore, pur di classe intervallare equivalente, costituiscono per il compositore due entità armoniche differenti e autonome.

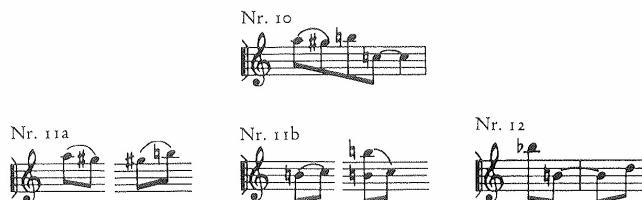


Fig. 5a

¹⁵ A. SCHÖNBERG, *Analyse der 4 Orchesterlieder op. 22 cit.*, p. 288.

Nell'esempio Nr. 10 si vede come il motivo di base (Nr. 11a, $\langle -1, +3 \rangle$) e il suo retrogrado variato tramite rivolto del secondo intervallo in $\langle -11 \rangle$ Nr. 11b), si trovino in una disposizione embricata con l'intervallo comune di terza minore, dando luogo alla figura ampliata: $\langle -1, +3, -11 \rangle$ (forma base + sua elaborazione). Ancora una volta l'idea motivica appare inizialmente celata nella frase, per poi assumere un carattere autonomo ed essere elevata al rango di *figura* tramite la sua separazione dal contesto. Nell'esempio Nr. 12, infatti, il tricordo $\langle -11, +3 \rangle$ che appare nella quinta frase viene presentato come una «nuova *Gestalt*»¹⁶. La struttura armonica 'profonda' (la classe intervallare), resta sempre quella del motivo di base, eppure la figura presenta un profilo morfologico (e un effetto sonoro) stravolto rispetto al motivo originale:

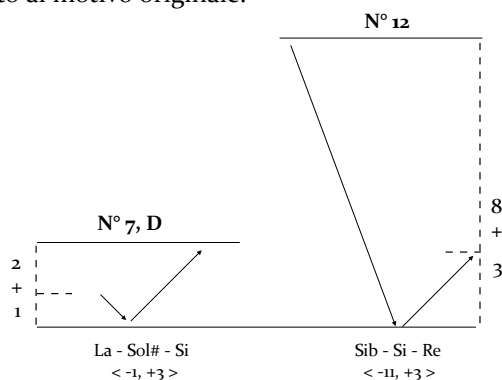


Fig. 5b

Il fatto che il principio di equivalenza del rivolto dell'intervallo (o di *class equivalence*) non sia attivo è reso evidente dal modo con cui il compositore descrive il processo, accentuando l'effetto di trasformazione prodotto dall'inversione, mediante la quale viene a crearsi una nuova entità. Il procedimento ricopre a tutti gli effetti una funzione 'strutturale' nel processo elaborativo.

Nella nona frase, continua l'autore, viene presentata ancora una «chiara variazione dell'inizio»¹⁷ (Nr. 14), e lo stesso accade nelle variazioni seguenti che appaiono nei violini (Nr. 15) e poi nell'accompagnamento dei violoncelli (Nr. 16).

Fig. 6a

¹⁶ *Ibidem.*, p. 289.

¹⁷ *Idem.*

Schönberg non ha bisogno di spiegare il procedimento di variazione, retto dagli stessi principi benché ampliati tramite loro combinazione; tuttavia è interessante notare in che modo egli proceda nel processo di evoluzione motivica. La terza minore viene trasformata nel suo rivolto di sesta maggiore [9], mentre tramite permutazione delle altezze si ottengono le relazioni intervallari di sesta minore [8] e seconda maggiore [2], che danno vita a nuove variazioni (racchiuse nei rettangoli tratteggiati nella figura 6a), sempre riconducibili al motivo di base (Fig. 6b):

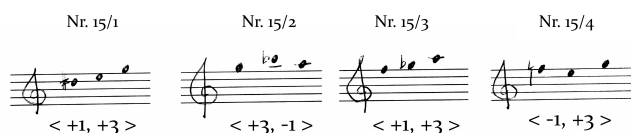


Fig. 6b

Le stesse prime tre note della parte del canto (a partire dagli esempi Nr. 17) ritornano più volte all'inizio di ogni verso e riespongono la struttura di base (seconda minore-terza minore). Nell'esempio 18 (bb. 18-28) Schönberg definisce le strutture, che partecipano a una più ampia linea melodica, come «Motiv». In una successiva variazione, che «documenta chiaramente la Urform», occorrono ulteriori modifiche tramite l'ampliamento degli intervalli («Vergrößerung»¹⁸), applicato dapprima alla terza minore trasformata in maggiore [4] e poi alla seconda minore ampliata in maggiore [2]:



Fig. 7

Segue ancora un'altra categoria di elaborazione del motivo di base, realizzata ricorrendo ancora una volta al principio di espansione dell'intervallo cromatico stretto in uno lato (Fig. 8). Tramite interpolazione di nuove altezze, poste rispettivamente a distanza di settima maggiore [11] e di nona minore [13] rispetto a ciascun grado del motivo, si forma un'altra *Gestalt* del tutto nuova (Nr. 27), seppur logicamente derivata dall'idea iniziale (Nr. 28):

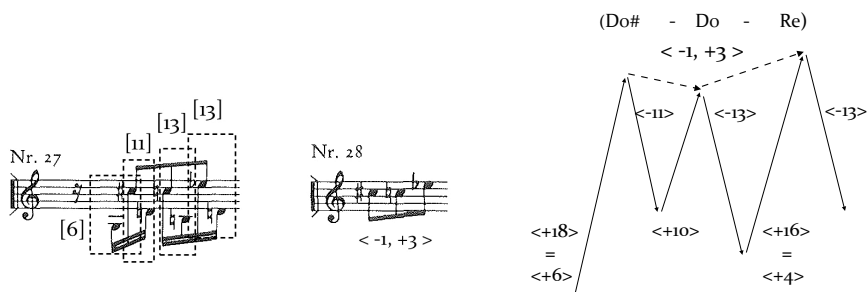


Fig. 8

¹⁸ Ibidem, p. 291.

Seguono esempi descritti dal compositore come una riapparizione del motivo iniziale nella parte del canto sotto forma di una «Motivkette»¹⁹ (Fig. 9). In ognuna delle due frasi il motivo di base alterato è contenuto sei volte, in strutture relativamente simili alla forma base. In corpo minore sono indicate, nella figura, le strutture 'latenti' più lontane dal motivo di base e spesso nascoste negli intervalli che uniscono due motivi basilari, l'ultima delle quali segnata dallo stesso autore da linee tratteggiate ($\langle -9, +1 \rangle$). Nella prima frase, ad esempio, le due forme $\langle +3, +3 \rangle$ e $\langle -1, -1 \rangle$ esemplificano un esempio di variazione per elisione di uno dei due intervalli strutturali e duplicazione dell'altro. Nella seconda frase, l'esempio citato $\langle -9, +1 \rangle$, evidenziato dal compositore, mostra un'ulteriore variazione mediante espansione della terza minore in sesta maggiore (mediante il rivolto dell'intervallo).



Fig. 9

Più avanti Schönberg fa notare un «altro procedimento di collegamento» (*ein anderes Verfahren des Anschlusses*)²⁰ che con un'estensione ritmica della seconda altezza del motivo richiama quanto occorso nella seconda frase (es. Nr. 8) e che contiene l'altro intervallo 'strutturale' del pezzo: il tritono. La relazione cromatica stretta di quinta diminuita appare in altri esempi proposti dal compositore, a sua volta variata. Dapprima si mostra come struttura portante e diretto ampliamento della terza minore (all'inizio dell'esempio Nr. 18, $\langle +6 \rangle$). Il tritono viene poi associato all'intervallo diatonico di seconda maggiore nell'esempio Nr. 37 e 47, $\langle -6, -2 \rangle$, che costituisce a sua volta una duplicazione della seconda minore, mentre nell'esempio Nr 54 esso riappare in forma permutata $\langle +2, -6 \rangle$:

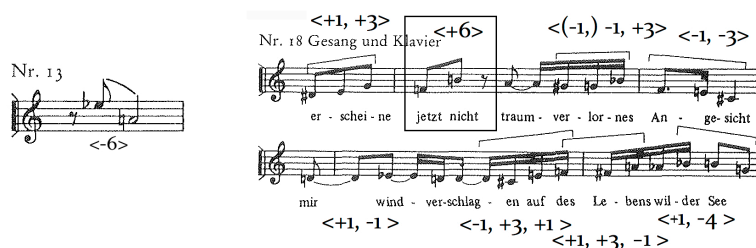


Fig. 10a

Fig. 10b

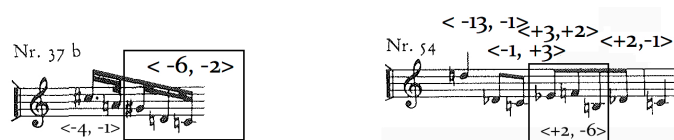


Fig. 10c

¹⁹ *Ibidem.*, p. 292.

²⁰ *Ibidem.*, p. 289.

L'analisi prosegue oltre, osservando altri casi di applicazione dei principi di variazione fin qui evidenziati. Quanto visto è sufficiente a dimostrare la necessità di un metodo analitico che, oltre a registrare la struttura profonda, tenga conto delle differenze del profilo con cui essa si mostra. Si pensi, per fare solo un esempio, al caso dell'inversione di ottava di un intervallo, e alla trasformazione della successione summenzionata $\langle -1, +3 \rangle$ in quella ipotetica $\langle +11, +3 \rangle$.²¹ L'effetto della variazione può essere registrato nel calcolo della successione delle altezze ordinate del motivo (*ordered pitch succession*: $\langle A_3, G\#_3, B_3 \rangle$ diventa $\langle A_3, G\#_4, B_4 \rangle$), ma anche nella successione degli intervalli ordinati (*ordered pitch interval succession*, appunto $\langle -1, +3 \rangle$ in $\langle +11, +3 \rangle$) e nel profilo melodico (*melodic contour*, CSeg $\langle 102 \rangle$ in CSeg $\langle 012 \rangle$). Di contro le due strutture risulteranno identiche laddove si prenda in considerazione la successione delle classi di altezze (*pitch-class succession*, in entrambi i casi $\langle A, G\#, B \rangle$), o il set delle classi di altezze (*pitch-class set*, $\{A, G\#, B\}$) o il contenuto della classe intervallare complessivo (*interval-class content*, $\{1, 2, 3\}$).



		
Ordered pitch succession	$\langle A_3 G \#_3 B_3 \rangle$	$\langle A_3 G \#_4 B_4 \rangle$
Ordered pitch interval succession	$\langle -1, +3 \rangle$	$\langle +11, +3 \rangle$
Melodic contour	CSeg $\langle 102 \rangle$	CSeg $\langle 012 \rangle$
Pitch-class succession	$\langle A, G\#, B \rangle$	
Pitch-class set	$\langle 1, 3 \rangle$	
Interval-class content	$\{1, 2, 3\}$	

Fig. 11

Un'interpretazione delle due figure sotto un'unica forma motivica indifferenziata conduce, quindi, non solo a un livellamento del profilo della figura, ma anche a una diversa interpretazione delle gerarchie all'interno del materiale, tra forme primarie e secondarie, d'origine e variate, e nella forma.

Nell'analisi che segue si integrerà quindi l'analisi 'statica' delle strutture intervallari con alcuni elementi mutuati dalla *contour theory*.²² I gradi e le tipologie di variazione 'microscopiche' e locali di una stessa struttura di base vengono assunti quindi per rilevare lo sviluppo 'macroscopico' che si svolge al contempo sul livello formale globale.

²¹ Sebbene tutto trasposto di un tono inferiormente nel registro più grave, il motivo così variato ($\langle G_2\text{-}Fa\#_3\text{-}La_3 \rangle = \langle +11, +3 \rangle$) si presenta nell'op. 22, nella parte della voce ad apertura del secondo Lied. Lo stesso Schönberg conferma che queste variazioni rappresentano «ein paar Vorkommen des erwähnten Motivs des ersten Liedes». A. SCHÖNBERG, *Analyse der 4 Orchester Lieder op. 22 cit.*, p. 293.

²² Michael L. Friedman è stato uno dei primi studiosi ad applicare la 'contour theory' alla musica del compositore viennese. Cfr. ad esempio: MICHAEL L. FRIEDMANN, *A Methodology for the Discussion of Contour: Its Application to Schoenberg's Music*, «Journal of Music Theory», 29/2, 1985, pp. 223-248. Si veda anche: ROBERT D. MORRIS, *New Directions in the Theory and Analysis of Musical Contour*, «Music Theory Spectrum» 15/2, 1993, pp. 205-228.

Allo stesso modo, similarità del profilo tra figure che mostrano una struttura intervallare fra loro variata possono suggerire parentele che sfuggono a un semplice calcolo intervallare. Ancora nell'analisi dell'opera 22, poco prima della conclusione Schönberg scrive:

Man kann es als ein Gesetz der Musik aussprechen, daß nicht nur regelmäßige Umlagerungen der Tongestalten erkennbar, das ist auffaßbar sind, sondern unter günstigen Umständen auch unregelmäßige, wenn nur trotz Vertauschung der Intervalle immer genug Gleiches übrigbleibt.²³

La funzione che le modificazioni del profilo assumono nella musica 'atonale' corrisponde a quella ricoperta dai legami armonici nella musica tonale: esse dirigono i cambiamenti di una catena di eventi collegati in quanto parte di una struttura formale che li contiene e assicurano ad essa una coerenza logica nel suo svolgersi nel tempo. In questo senso le modificazioni di profilo di una uguale struttura intervallare di base assicurano un processo di sviluppo del materiale musicale privato delle funzioni armoniche, assumendo un ruolo centrale nella riflessione teorica e nella pratica compositiva post-tonale.²⁴

²³ A. SCHÖNBERG, *Analyse der 4 Orchesterlieder op. 22*, cit., p. 297.

²⁴ West Marvin e Laprade fanno notare come: «Discussion of musical contour is not without earlier precedents, however, particularly in the writings of music theorist-composers, such as Arnold Schoenberg (*Fundamentals of Musical Composition* [New York: St. Martin's Press, 1967], pp. 113-115), Ernst Toch (*The Shaping Forces in Music* [New York: Criterion Music Corp., 1948], Chapter 5), and Robert Cogan and Pozzi Escot, whose *Sonic Design: The Nature of Sound and Music* (Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, Inc., 1976) makes extensive use of contour graphs in musical analysis. See also Cogan's *New Images of Musical Sound* (Cambridge: Harvard University Press, 1984)». ELIZABETH WEST MARVIN and PAUL A. LAPRADE, *Relating Musical Contours: Extensions of a Theory for Contour*, «Journal of Music Theory», 31/2, 1987, pp. 225-267: 264.

SECONDA PARTE – II CICLO

SVILUPPO: FIGURA E ARMONIA

PERIPETIE SECONDO AMÉRIQUES SECONDO PERIPETIE**1. FIGURE SEMITONALI LINEARI (Es. 1-15)****FLS. 1: FIGURA SEMITONALE LINEARE SEMPLICE O COMPOSTA UNICA****1. (P) SLS 1.M: Unica monodica: b. 22, Trb II**

Il motivo più semplice di *Peripetie* è esposto a battuta 22 dal trombone secondo, ed è costituito da un frammento scalare cromatico *semitonale* discendente, composto di tre altezze, con un'estensione complessiva di seconda maggiore.

Pos. II. *mit Dämpfer*

$\langle -1, -1 \rangle = [2]$

C Seg $\langle 210 \rangle$

Fig. 1 *Peripetie*, b. 22**2.(P) SLC 1.P: Unica polifonica a strati sincroni: b. 22, Trbs III-IV**

Se si prendono in considerazione le linee melodiche dei tromboni III e IV, che coincidono omoritmicamente con la parte del trombone II, si vede come la struttura tricordale di base sia estesa nel tempo a cinque gradi melodici in una struttura *composta*, a coprire un'estensione di terza maggiore. Essa è al contempo espansa nello spazio *polifonicamente*, tramite la sovrapposizione di due voci poste a distanza di terza maggiore [4] l'una dall'altra.

La sovrapposizione con la voce del trombone II, in corrispondenza degli ultimi tre gradi e a una distanza di terza maggiore superiormente, dà luogo a un'espansione della struttura polifonica a tre voci. Esse coprono nel complesso un ambito verticale di sesta minore, articolate in una struttura triadica [4][4] che, come si vedrà più avanti, costituisce il nucleo armonico principale nelle strutture accordali di *Peripetie*.

II *mit Dämpfer*

Pos.

III-IV

$\langle -1, -1, -1, -1 \rangle = [4]$

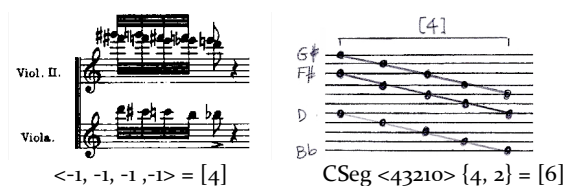
C Seg $\langle 43210 \rangle \{4, 4\} = [8]$

Fig. 2 *Peripetie*, b. 22

3.(P) SLC 1.P: Unica polifonica a strati sincroni: b. 6, VI II, Vla

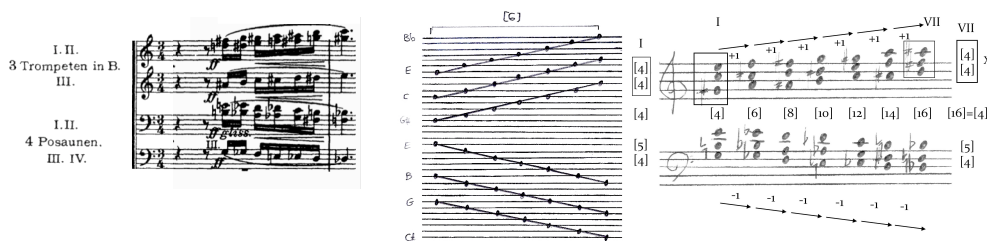
Un'altra figura lineare *composta polifonica* appare a b. 6 (VI II 1 e 2, Vla), nella prima metà della parte espositiva che contiene le *Gestalten* nucleari del pezzo (bb. 1-14).¹

Rispetto alla struttura basilare del primo esempio, la figura appare estesa nel tempo, composta da cinque gradi semitonalmente discendenti (<-4>); essa è contemporaneamente espansa nella dimensione spaziale, per sovrapposizione di tre voci parallele, fra loro a distanza (dal basso) di terza maggiore e seconda maggiore ([4][2]), con una cornice intervallare esterna di tritono [6].

Fig. 3 *Peripetie*, b. 6**4.(P) SLC 1.P: Unica polifonica a strati sincroni: bb. 2-3, Tpt, Trbs**

La seconda *Gestalt* di *Peripetie* in ordine di apparizione (b. 2-3), affidata a trombe e ai tromboni, offre un esempio di struttura semitonale lineare *polifonica*, a sei voci. La peculiarità che distingue questa dalle figure appena osservate consiste in un'ulteriore elaborazione in senso di un'espansione nel tempo e nello spazio. Estesa su sette gradi cromatici successivi, essa è espansa nello spazio per mezzo di una sovrapposizione di due *strati sincroni*, ciascuno composto da tre voci che si muovono parallelamente, e fra loro *divergenti* (lo strato inferiore procede in senso discendente e quello superiore per moto ascendente). Il moto divergente dei due 'nuclei tricordali' fa sì che la figura complessiva, nel suo estendersi nel tempo, al contempo si ampli aprendosi anche nello spazio: ciascuno dei due nuclei si trova, sull'ultimo accordo, trasposto di tritono [6] in direzione contraria (inferiore <-6> e superiore <+6>).

Il nucleo inferiore discendente, affidato ai tromboni, consiste in una triade minore in primo rivolto Sol₂-Si₂-Mi₃ ([4][5]). Nella parte acuta dello spazio sonoro tre trombe espongono in senso ascendente il nucleo di triade aumentata in primo rivolto Sol#₃-Do₄-Mi₄, per sovrapposizione di due terze maggiori ([4][4]). La ripetizione dei due nuclei in progressione lungo i sette gradi melodici fa sì che l'intervallo centrale che li separa cresca per gradi diatonici <+2>, e che nell'accordo finale si abbia la stessa verticalità di quello iniziale, ove la terza maggiore centrale è estesa di ottava: [4][5]-[4]-[4][4] diviene [4][5]-[16=4]-[4][4].

Fig. 4 *Peripetie*, bb. 2-3

La figura lineare polifonica contenuta nelle forme descritte nella prima sezione espositiva (B₁ + A₁, bb. 1-22) non compare più fino alla coda finale (A₄), ove si incontrano due

¹ Sezione B₁. Si veda il § II.3.b Strategie formali

esempi (Es. 5 e 6 in basso). In queste tre ultime misure del pezzo, il processo di elaborazione condotto nella direzione di una sempre maggiore complessità morfologica è ulteriormente sviluppato, tramite ampliamento del numero delle voci ascendenti e discendenti, con parziali sovrapposizioni (o incroci) fra le parti.

5.(P) SLC 1.P: Unica polifonica a strati sincroni: bb. 63-64, BassCl, Fg, CFg, Tpt

Il primo esempio, subito prima dell'accordo finale, è presentato in una forma molto simile alla figura di b. 6 (Es. 3), rispetto alla quale sono *aggiunte due voci discendenti*, una nel registro acuto e una in quello grave (note vuote nella Fig. 5a e b).

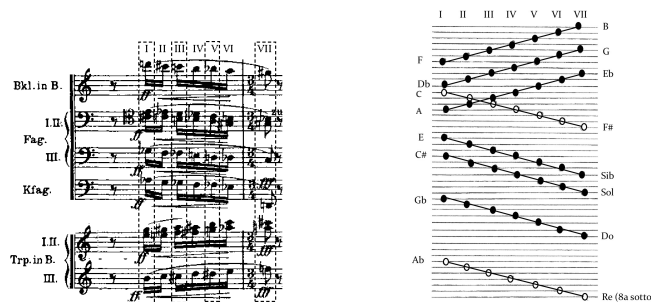


Fig. 5a Peripetie, Bb. 63-64

La struttura verticale di base è costituita da due nuclei tricordali, quello inferiore discendente e quello superiore ascendente (note piene). Essi formano rispettivamente un accordo di settima di dominante privo della terza ([7][3], nella verticalità d'inizio: Fa₂-Do₃-Mi₃), e una triade aumentata in primo rivolto ([4][4], La₃-Reb₄-Fa₄). Le altre due voci, fra loro in rapporto 'base' di [4] (come nella figura di base, es. 2, ma ampliata di due ottave) arricchiscono l'insieme di nuove relazioni cromatiche, non soltanto in senso melodico, come ulteriori successioni lineari semitonalì, ma anche verticalmente. Grazie all'aggiunta di queste note, in ognuna delle sette strutture accordali ciascuna altezza è posta in rapporto cromatico espanso ([11] o [13], raramente stretto [1]) con almeno una delle altre sette note dello stesso accordo. L'immagine in basso a destra mostra le relazioni presenti nel primo (I) e nell'ultimo accordo (VII).

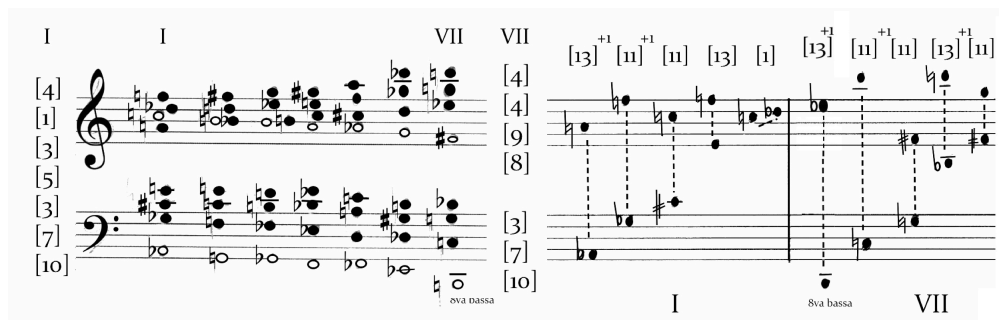


Fig. 5b Peripetie, Bb. 63-64

6.(P) SLC 1.P: Unica polifonica a strati sincroni: b. 64, Tutti

Infine, nella terz'ultima battuta di *Peripetie*, la figura semitonale lineare *polifonica* è trasformata in una fioritura dell'accordo conclusivo.

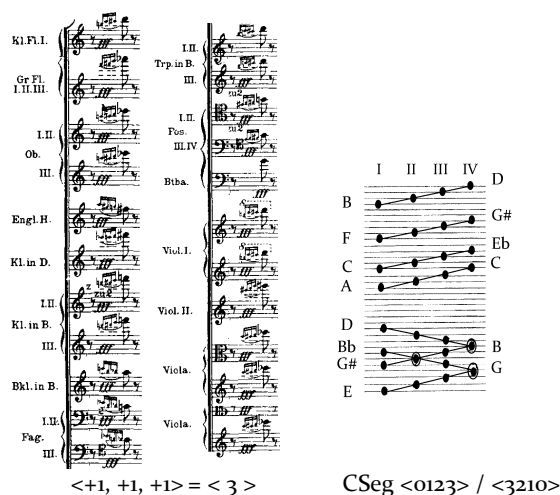


Fig. 6a *Peripetie*, b. 64

La figura, di estensione melodica ridotta a una terza minore [3] (intermedia fra es. 1 e 2), è formata da otto voci sovrapposte, organizzate questa volta *asimmetricamente* in sei ascendenti e due discendenti. La verticalità cromatica per tricordi embricati è simile alla precedente, caratterizzata da relazioni di [11] e [13] incrociate fra tutte le altezze di ciascuna struttura accordale, ad eccezione del Re_4 nel primo accordo (nota vuota).

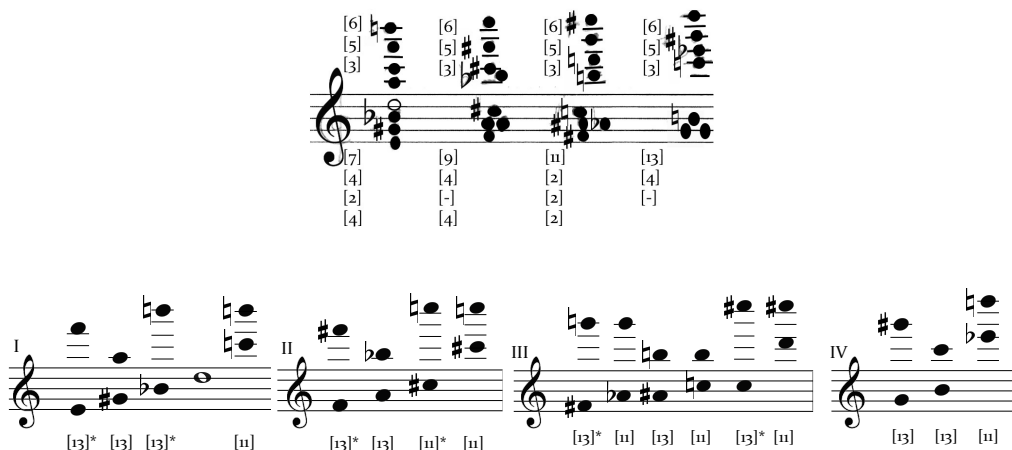


Fig. 6 *Peripetie*, b. 64

Amériques

Varèse utilizza in *Amériques* principi di costruzione ed elaborazione strutturale analoghi a quelli finora osservati in *Peripetie*. Si riscontrano tanto strutture semitonal lineari semplici (tricordali) quanto loro elaborazioni, mediante sviluppo nella dimensione sia temporale (estensione cromatica) sia spaziale (per moltiplicazione delle voci). In aggiunta, si incontrano anche figure ove l'andamento semitonale regolare melodico viene deformato a dar vita a peculiari strutture verticali, di cui si offre qui di seguito un esempio (Es. 10).

7.(A) SLS 1.M: Unica monodica: bb. 3-6, Fg

Un esempio del motivo basilare del frammento scalare è presentato, ad esempio, nella figura del fagotto: *unica monodica* ascendente, di estensione melodica di terza minore (<+3>), essa appare ad apertura del pezzo ed è ripetuta tre volte nelle prime sette misure.

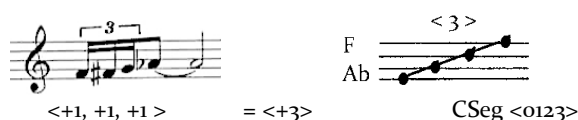


Fig. 7 *Amériques*, bb. 3-6

8.(A) SLC 1.P: Unica polifonica a strati sincroni: b. 8 e b. 65, EbCl, Vl2, Vla

Il primo sviluppo della figura di base in direzione di un ampliamento verticale e orizzontale simile a quello osservato in *Peripetie*, occorre come parte della terza *Gestalt* dell'ottava misura, sotto forma di una struttura semitonale lineare *polifonica* dal profilo *discendente*. Un'identica figura è ripetuta a battuta 65, in occasione della *ripresa* della prima frase del pezzo (comprendente il tema del flauto e l'ottava battuta), in coincidenza con la conclusione della prima micro-sezione espositiva. Qui il modello di *Peripetie* (prime 6 battute) è citato nella forma più ampia e simile all'originale (*Amériques*, bb. 63-65).²

Rispetto alla figura base del fagotto, l'estensione melodica è ampliata (di un grado cromatico) e variata (con moto invertito discendente): <-4>; analogamente la figura è espansa anche nello spazio, tramite sovrapposizione omoritmica di due voci parallele, poste fra loro, come in *Peripetie*, alla distanza base di terza maggiore [4].

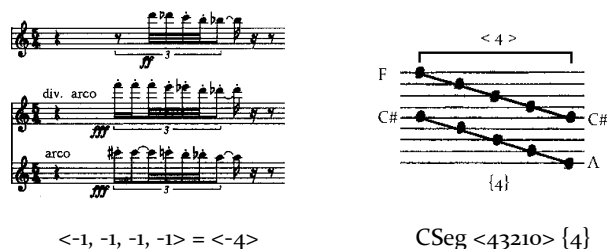


Fig. 8 *Amériques*, b. 8 e b. 65

² In merito alla forma di *Amériques* cfr. § II.3.b Strategie formali.

9.(A) SLC 1.P: Unica polifonica a strati sincroni: b. 66, Fl

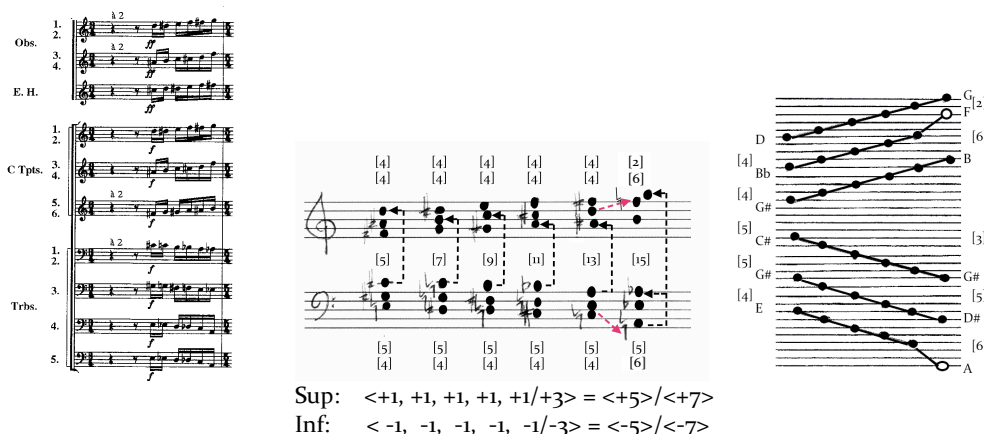
È significativo che a battuta 66, in corrispondenza della *ripresa ampliata* delle prime misure di *Amériques*, Varèse inserisca una forma della figura molto simile a quella che occorre in *Peripetie* a conclusione della prima frase (b. 6).

In particolare, la disposizione delle due voci ascendenti poste a distanza di tritono richiama la cornice esterna formata dalla figura di *Peripetie* (Es. 3); tuttavia il compositore ne trasforma la natura che, da tricordale diatonica (articolata nei due intervalli [4][2]) e mediante elisione della voce intermedia, viene cromatizzata [6]. Al contempo il gesto è esteso anche nella dimensione temporale-melodica, ampliato alla quinta ascendente (<+7>).

Fig. 9 *Amériques*, b. 66**10.(A) S(D)LC 1.P: Unica polifonica a strati sincroni: b. 64, Ob, EH, Tpt, Trbs**

A battuta 64, in coincidenza con l'inizio della 'citazione' di *Peripetie* nella forma più estesa, Varèse utilizza una figura assente nell'ottava misura e corrispondente alla seconda *Gestalt* schönberghiana (bb. 2-3, Es. 4).

Le sei voci sovrapposte sono suddivise in due nuclei tricordali identici al 'modello': uno inferiore discendente con struttura [4][5] e uno superiore ascendente formato da [4][4]. A differenza della figura di *Peripetie*, le due triadi iniziali sono poste fra loro a distanza di quarta giusta (anziché di terza maggiore), e di conseguenza l'intervallo centrale procede ampliandosi diatonicamente di intervalli dispari ([7][9][11][13][15], anziché [4][6][8][10][12][14][16]). Come si osserverà nello specifico più avanti, è aggiunta qui un'anomalia rispetto alla regolarità della figura schönberghiana. In coincidenza dell'ultimo accordo, il moto cromatico della voce inferiore del gruppo discendente e di quella centrale del gruppo ascendente è sostituito da un salto di terza minore (nel rispettivo moto). Così facendo, la struttura armonica della verticalità di arrivo non corrisponde più a quella del primo accordo ma è trasformata in una successione intervallare contenente un maggiore 'potenziale cromatico' ([6][5]-[15=3]-[6][2]), prodotto dalle due relazioni 'espansive' al posto di una, richiamando una struttura usata da Schönberg nell'ultima *Gestalt* di *Peripetie* ([6][5][3], b. 64, Es. 6).

Fig. 10 *Amériques*, b. 64

FLS. 3: FIGURA SEMITONALE LINEARE SEMPLICE O COMPOSTA TEXTURALE

Nell'opera 16 di Schönberg, come anche in *Amériques*, il principio di base delle strutture semitonalmente lineari è sviluppato tramite un procedimento di ripetizione immediata e ininterrotta del frammento scalare, che dà luogo a uno strato texturale prolungato. Queste *reiterazioni* possono coinvolgere una sola voce (monodiche), ma s'incontrano più spesso estese *polifonicamente*, sotto forma di uno o più strati sonori sovrapposti. In base alla disposizione dei pattern figurati in ciascun *layer*, si creano *texture* a strati *sincroni* o *sfasati*, ripetuti tanto su altezze *fisse* che *in progressione* (per lo più cromatica). Entrambi i compositori non concepiscono questi 'campi sonori' come identici e regolare ripetizione di un unico elemento, ma in primo luogo utilizzano quasi sempre più pattern differenti (spesso figure provenienti dalla variazione di una stessa struttura), e in secondo luogo, non di rado, inseriscono ulteriori leggere deformazioni alle strutture intervallari e/o ritmiche. Queste 'irregolarità' non turbano l'effetto prodotto dalla fascia sonora continua e omogenea ma creano dei micromovimenti, delle micro-vibrazioni interne che dinamizzano la natura statica dei passaggi. Il principio di variazione (come ad esempio l'estensione o la contrazione dell'ampiezza della struttura melodica cromatica), che nelle singole figure agisce dall'esterno e produce nuove entità, diviene quindi un aspetto interno e 'strutturale' delle *texture*, che vengono intessute mediante combinazione di differenti stadi di variazione di una figura, che partecipano alla costituzione di un'unica entità sintattica e formale. Si tratta, più in generale, di un'inversione tra la dimensione temporale orizzontale (trasformazione diacronica della struttura) e quella verticale sincronica (la struttura dei due *layer* simultanei).

Un caso interessante di 'alterazione' della regolarità che caratterizza queste entità sonore si trova non in *Peripetie* ma nel primo dei *Fünf Orchesterstücke* (Es. 12); pertanto si è scelto di presentare dapprima un esempio estratto da *Amériques*, seguito dalla variazione schönberghiana contenuta in *Vorgefühle*.

Amériques

In *Amériques* si trovano diverse tipologie di passaggi di questa natura, dalle più semplici, con pattern lineari solo ascendenti ed entrate imitative su altezze fisse (ad es. bb. 81-85, anche in forma contratta alle bb. 143-146), alle più complesse, ove i gesti ascendenti si sovrappongono a quelli discendenti sulla base del modello di battuta 64 di *Peripetie*, ampliato mediante un processo di *reiterazione* (bb. 333-335).

11.(A) SLC 3.P: *Texture* polifonica a strati sfasati e altezza fissa (con coda in progressione): bb. 81-85, Ob, EH, Heck, Cl, Trbs

La forma più semplice si incontra, ripetuta due volte, nella sezione di sviluppo (bb. 81-85 e 143-146, in corrispondenza dei due 'cicli' dello sviluppo)³. Nel secondo 'ciclo', ove Varèse ripete il materiale motivico del primo ciclo ma contratto temporalmente, anche la *texture* si presenta in una forma ridotta, non solo nella dimensione temporale (ossia nel numero di ripetizioni) ma anche per quanto riguarda la strutturale intervallare.

³ Cfr. § II.3.b Strategie formali.

FIGURE SEMITONALI LINEARI

Nella prima occorrenza (Fig. 11) i frammenti scalari, tutti ascendenti, sono affidati agli strumenti scelti da Schönberg nella *texture* contenuta nel primo pezzo (Es. 12), ai quali si aggiunge soltanto un heckelphon. L'insieme si compone di due strati sfasati temporalmente, uno al grave affidato ai tromboni e uno più eterogeneo dal punto di vista timbrico nel registro superiore. I pattern scalari cromatici che compongono i due strati, disposti fra loro in opposizione di fase, si differenziano nell'estensione melodica, mentre le altezze rimangono fisse all'interno di ciascuno dei due. In particolare, le due voci del *layer* inferiore (I: Trbs), poste fra loro a distanza di quinta giusta [7], salgono di terza maggiore $<+4>$, ripetendo identico il pattern iniziale A della figura schönberghiana (vedi oltre). Anche il gruppo superiore, formato da quattro voci sovrapposte e due altezze reali (II: Ob, EH, Heck, Cl), ripete il modello non soltanto nell'estensione ridotta del pattern ad una terza minore melodica $<+3>$, come accade nella fase successiva B nel modello, ma anche per quanto riguarda la distribuzione verticale delle parti, che danno luogo alla struttura accordale [7][5][7]. Infine la coda della *texture* (III), trasposta di terza minore superiormente e contratta a soli due intervalli cromatici $<+2>$, fa eco al procedimento di progressione usato da Schönberg.

II I II I II I II III

I II III

$<+1, +1, +1, +1> = [4] \quad <+1, +1, +1> = [3] \quad <+1, +1> = [2]$

$\{7\} \quad \{7, 5, 7\} \quad \{7, 5, 7\}$

Fig. 11 *Amériques*, bb. 81-85

Peripetie

L'esempio schönberghiano non soltanto rivela uno stadio elaborativo intermedio fra le due *texture* costruite da Varèse, ma si pone anche come esempio della contiguità che Schönberg realizza *fra* i cinque pezzi, al livello sia di materiale motivico che di principi elaborativi. La struttura fin qui esaminata in *Peripetie*, formata dal frammento melodico cromatico di terza maggiore (semitonale lineare) e variata in figure estese o contratte, monodiche o polifoniche, è sviluppata dal punto di vista non più strutturale ma morfologico nel primo dei *Fünf Orchesterstücke*, sottoposta a reiterazione ed elaborata sotto forma di una *texture* prolungata.

12.(Op. 16/I) DsLC 3.P: Texture polifonica, strati sfasati: bb. 68-73, Ob, EH, Cl, Trbs

Alla cifra 9 del primo pezzo, *Vorgefühle*, Schönberg inserisce una *texture* divisa in due fasce sonore *polifoniche* sfasate, quella superiore a quattro voci e quella inferiore a due voci reali. Entrambi i *layer* sono derivati dalla struttura *semitonale lineare composta*, ampliata a quattro gradi cromatici e *giustapposta* sotto forma di un frammento ascendente e uno discendente per la fascia superiore (Up: <+1, +1, +1, +1> + Down: <-1, -1, -1, -1>), invertiti in quella inferiore (ove i frammenti *Up* e *Down* sono permutati in: *Down* <-1, -1, -1, -1> + *Up* <+1, +1, +1, +1>). Le due fasce sonore alternano una fase di moto a una di stasi, producendo un effetto di strati ondulatori che si muovono in opposizione di fase, ove l'uno prolunga il movimento dell'altro, a entrate successive.

Lo strato superiore, con cui si apre il passaggio, è costituito a sua volta di due parti reali a distanza di quinta – Mib-Sib – raddoppiate all'ottava (Ob/EH suonano la quinta inferiore Mib₃-Sib₃, e Ob/ACI quella superiore Mib₄-Sib₄). Le quattro parti parallele formano quindi la verticalità [7][5][7], che si muove con oscillazioni periodiche dell'ampiezza melodica di terza maggiore [4]. Sul registro inferiore, in corrispondenza della nota tenuta della fascia sonora superiore, Schönberg affida ai tromboni I e II l'altra metà della *texture*; essa è composta da due voci, a distanza di quinta [7] ma trasposte una sesta maggiore inferiormente (Solb₂-Reb₃).

Nel complesso si riconoscono due tipologie di *texture*, identificate nell'immagine con le lettere A e B, differenziate in base all'ampiezza del pattern, rispettivamente di 5 e 4 altezze (e 4 e 3 intervalli cromatici). L'andamento semitonale delle sezioni A e B è variato nel caso di tre passaggi discendenti (due nello strato inferiore e uno in quello superiore, fig. 12b inscritti in rettangoli rossi) ove Schönberg inserisce dei gradi diatonici di seconda maggiore discendenti. Essi segnalano l'inizio di una sezione di passaggio fra A e B (rettangoli a linea tratteggiata), ove la *texture* è sottoposta a variazione mediante aumento o diminuzione di gradi cromatici (che producono una trasposizione della figura e un accenno di progressione, come nello strato superiore), e tramite l'aggiunta di intervalli con moto inverso, come nello strato inferiore. Nella seconda parte B la *texture* torna infine a una fase stabile reiterativa.

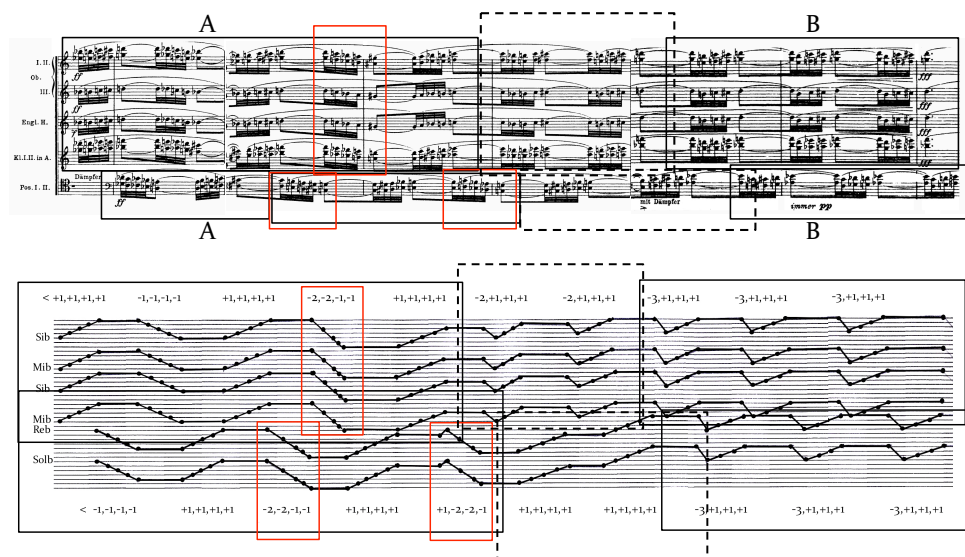


Fig. 12b Op 16/I, c. 9, bb. 68-73

Negli esempi mostrati di entrambe le partiture la base accordale degli strati texturali è insolitamente in gran parte diatonica, formata da triadi prive della terza e raddoppio della fondamentale (Fig. 12c). Eppure nei punti di coincidenza fra i due strati ondulatori temporalmente sfasati (superiore e inferiore) si vengono a creare relazioni intervallari cromatiche espanse ([13] e [11]) e strette ([1]), tramite la sovrapposizione rispettivamente dei seguenti tricordi: [7][6] e [6][7] in *Peripetie* (sottoposte a [7][5] e [5][7]), e di [7][4] e [4][7] (sotto a [7][5] e [5][7]) in *Amériques*. Mantenendo la coerenza strutturale, come spesso accade Varèse, nell'alterare il modello, sostituisce la relazione di nona minore con la complementare di settima maggiore, spostata sulla seconda verticalità.



L'analogia fra i passaggi in esame delle due partiture comprende altri due strati sonori, che vanno a sovrapporsi al movimento ondulatorio delle figure semitonalì lineari nelle *texture* (Fig. 11d: linea continua T).

Fig. 12d

Il primo *layer* (linea tratteggiata larga 1), affidato in entrambi i casi ai fiati più gravi (Cl basso e Cl Cbs, Fg e CFg, Cor in comune, più Cbs in Schönberg e Tuba e CBTuba in Varèse), alterna una fase sonora statica a una fase ondulatoria molto lenta (i trentaduesimi delle *texture* osservate sono sostituiti in Schönberg dagli ottavi e in Varèse dai sedicesimi). Il secondo strato (linea tratteggiata fina 2) consiste in una successione melodica lenta di altezze ben articolate, che si muovono per intervalli melodici alternati di seconde maggiori, terze maggiori e tritoni ([2][4][6]), con aggiunta della terza minore in *Amériques* [3]. In entrambi i casi anche questo strato sonoro, come la *texture* semitonale, si conclude con un movimento ascendente.

Amériques

Si è detto che la variazione della *texture* nel secondo ciclo di sviluppo è variata per contrazione, in linea con il procedimento elaborativo applicato nell'intera micro-sezione. Nell'esempio che segue la *texture* è al contempo resa più complessa, poiché il principio di deformazione degli intervalli *fra* i pattern melodici è trasferito *dentro* i pattern stessi. Aggiungendo una seconda maggiore nei frammenti melodici cromatici di due delle quattro voci sovrapposte, Varèse fa sì che esse non procedano più con moto esattamente parallelo ma siano internamente sfasate, producendo una variazione interna alle verticalità dei pattern.

13.(A) DsLC 3.P: Texture polifonica a strati sfasati: bb. 143-146, Picc, Fl, Ob, Trbs, Tub
Nelle voci del *layer* superiore, alla successione melodica di seconda minore (voci 1 e 3, Si-Do) sono sovrapposti movimenti di seconda maggiore (voci 2 e 4, Fa-Sol). In questo modo la verticalità di base (come negli esempi precedenti: [7][5][7]) viene deformata nel primo accordo a due tricordi embricati di doppio tritono ([6][6]). Nello strato inferiore, invece, il moto non parallelo delle due voci amplia e restringe il bicordo, alternando gli stessi due intervalli di base della struttura [7] e [5], che in questo modo si trovano però giustapposti anziché sovrapposti.

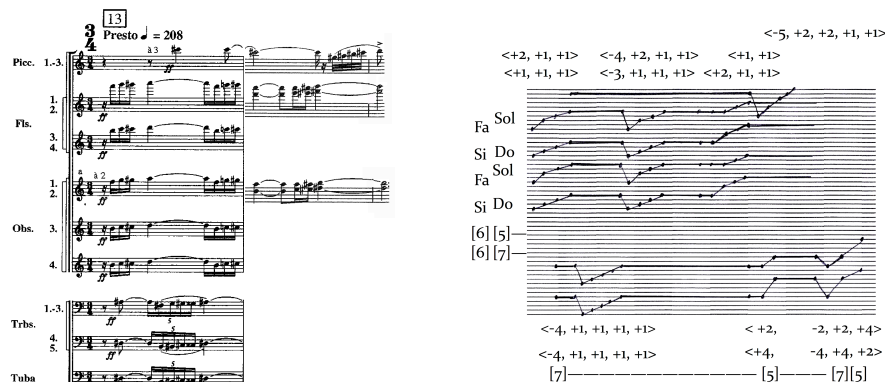


Fig. 13a *Amériques*, bb. 143-145

La contrazione della *texture* originale nel tempo, combinata con un aumento della dissonanza tramite l'aggiunta del tritono iniziale, trasforma l'idea statica prolungata in un'eco fulminea (il metronomo è indicato a 208 alla croma) che, anziché preparare la ripetizione del primo tema (come accade dopo b. 86), conduce a un'anticipazione della melodia principale del *Presto-Scherzo* (cifra 38).

SLC FIGURA DIATONIZZATA STRETTA LINEARE COMPOSTA DA FRAMMENTI DIVERSI

Il principio di combinazione fra due strutture differenti a formare una figura lineare *composta ascendente e discendente* (Twist Up-Down) caratterizza il gesto cromatico ascendente iniziale del fagotto. Esso costituisce uno degli elementi motivici di riferimento della partitura varesiana, da cui derivano numerosi materiali tematici, in particolare il secondo tema (es. 15, b. 41).

14.(A) DsLC 1M: Composta unica monodica: b.262-264, Trbs

I due gesti (A, ascendente, e B, discendente) che compongono la figura ‘tematica’ affidata al trombone si presentano come variazioni sia strutturali sia morfologiche dell’idea di base semitonale lineare.

Nella prima struttura A il frammento cromatico *discreto* ascendente del fagotto è deformato tramite espansione melodica, passando da un intervallo di terza a quello di tritono [6], mutato in un glissando *continuo*. Ad essa viene associata una struttura B discendente, dal profilo specularmente e formata da cinque altezze che coprono un’estensione terza minore [3], dimezzata rispetto ad A e uguale a quella del motivo di base ascendente del fagotto. Il ribattuto del Si, altezza di arrivo della prima struttura e nota di partenza della seconda, sottolinea l’effetto di giustapposizione di due strutture. Il profilo complessivo della Gestalt (A+B) corrisponde a quello che Seeger definisce come «Twist up-down», definito dal CSeg <04321>. Tramite un’operazione di riduzione alla forma primaria CSeg <041> («Prime Form»)⁴, si ottiene come «Normal Form»⁵ il CSeg <021> che, come si vedrà, corrisponde a uno dei profili più utilizzati sia da Schönberg che da Varèse, e che costituisce l’elemento di variazione e dinamizzazione della parte centrale della *texture* schönberghiana appena esaminata (Es. 12, strato superiore, al centro del rettangolo tratteggiato: <+1, +1, +1, -2> = Sib-Do#-Si, e nello strato inferiore, all’estrema destra del rettangolo tratteggiato: <+1, +1, +1, +1, -3>, Si-Mib-Do).

Trbs. 4. (sans sourd.) laughing

A B

<+6> <-3>

<-3> <-6>

CSeg <04321> = PrC <041> = NrF <021>

4 3 2 1 0

4 1 0 Prime contour (PrC)

2 1 0 Normal form (NrF)

Fig. 14 *Amériques*, b. 262

⁴ La «Prime Form» è ottenuta mediante un’operazione che Morris definisce «Contour Reduction Algorithm», che «sets up hierarchical levels of pitch salience. High and low peaks are selected: “passing notes” and “inner voices” are pruned. That is, the algorithm provides a criterion for associating nonadjacent notes by picking out those that are presumably most obvious to the ear». R. D. MORRIS, *New Directions in the Theory and Analysis of Musical Contour* cit., p. 215.

⁵ Secondo Marvin e Laprade nella «normal form» il profilo di una figura è rappresentato per «distinct c-pitches» che sono «numbered from 0 to (n - 1)». La «normal form» può essere ottenuta con «translation» dove i «c-pitches» sono «renumbered from 0 for the lowest c-pitch to n for the highest c-pitch». E. W. MARVIN AND P. A. LAPRADE, *Relating musical contour* cit., pp. 228 e 255.

15.(A) DsLC 1P: Composta unica polifonica: b. 41, Picc, EbCl, Tpt

Come in *Peripetie*, Varèse espande la struttura lineare spezzata nello spazio, trasformandola in una figura *polifonica a due voci reali* (ciascuna raddoppiata all'ottava) che corrisponde alla prima esposizione del secondo tema, nella micro-sezione espositiva della prima macro-sezione (anticipando la ripresa del primo tema). All'aspetto polifonico viene associato il principio di sovrapposizione di una struttura lineare semitonale con una diatonizzata (qui ottotonica), quindi di due voci non parallele già incontrato nell'occorrenza contratta della *texture varesiana* (Es. 13).

Mentre la voce inferiore ascende cromaticamente, quella superiore contiene un grado diatonico intermedio Sol-La (Picc e CTpt). Il profilo ottotonico ([1][2][1]) amplia quindi l'estensione complessiva della linea ascendente a una terza maggiore [4], rispetto alla terza minore della voce inferiore [3]. Come già mostrato (bb. 143-145), anche in questo caso il compositore sfrutta la sovrapposizione di figure di diverso profilo intervallare ed estensione melodica e arricchisce la figura di rapporti verticali eterogenei. Le sonorità instabili create dalla sovrapposizione dei tre tritoni che caratterizzano l'inizio della volata ascendente ([6][6][6]), moltiplicate dal raddoppio di ottava, 'risolvono' sulla verticalità di quarte e quinte nella parte discendente della figura ([7][5][7]), ove gli ottavi a terzina accentuati e ben scanditi frenano il gesto, stabilizzandolo. Si ripete così lo stesso principio dell'esempio 14.

Sup: $\langle +1, +2, +1, -1, -1 \rangle = \langle +4, -2 \rangle$ CSeg $\langle 013432 \rangle = \text{PrC} \langle 042 \rangle = \text{NrF} \langle 021 \rangle$
 Inf: $\langle +1, +1, +1, -1, -1 \rangle = \langle +3, -2 \rangle$ CSeg $\langle 012321 \rangle = \text{PrC} \langle 031 \rangle = \text{NrF} \langle 021 \rangle$

Fig. 15a *Amériques*, b. 41

2. FIGURE SEMITONALI PERMUTATE (Es. 16 - 27)

Le strutture lineari possono essere sottoposte a sviluppo mediante *permutazione* delle singole altezze, con conseguente variazione del profilo della figura ma non del suo contenuto strutturale 'profondo'.

SPS FIGURA SEMITONALE PERMUTATA SEMPLICE UNICA

16.(P) SPC 1.M: Unica monodica, b. 18-20, Vlc

Una forma base di questa categoria è rappresentata in una delle *Gestalten* più caratteristiche di *Peripetie*, esposta dai violoncelli alle misure 18-20. Il compositore sottolinea la natura *composita* del motivo (nell'immagine in basso indicate con A e B) mediante l'uso di legature e di indicazioni dinamiche.

Si prende per ora in considerazione solo il motivo B (racchiuso nel rettangolo verde). A partire da una struttura scalare diatonica (Si-Do-Re),¹ mediante modificazione dell'ordine di successione delle tre altezze si ottiene un profilo *permutato* della figura, costituito da un *Twist Up-Down* e caratterizzato dalla forma CSeg <021> summenzionata (es 14).



Fig. 16 *Peripetie*, bb. 18-20

17.(P) DsPS 1.P: Unica polifonica a strati sincroni, b. 19-20 Fl-Fg

Il disegno appena osservato è ulteriormente sviluppato in una figura esposta dai flauti II e III (con parziale raddoppio del fagotto). La variazione si svolge sia in senso morfologico, tramite la sovrapposizione di due voci in una figura *polifonica* omoritmica, sia dal punto di vista strutturale, poiché qui Schönberg fa di nuovo uso della sovrapposizione di due strutture differenti, una semitonale (voce superiore: Mi-Fa-Solb) e una diatonizzata (voce inferiore: Do-Reb-Mib). Le altezze di entrambe le strutture sono sottoposte allo stesso processo di *permutazione* (CSeg <021>).



Fig. 17 *Peripetie*, bb. 19-20, Fl

La voce superiore (forma base: lineare cromatica) dà luogo alla figura *permutata* (Mi₃-Solb₃-Fa₃) (<+2, -1>, CSeg <021>). La voce inferiore (lineare diatonica), sottoposta anch'essa a permutazione, assume l'analogo profilo *permutato* Do₃-Reb₃-Mib₃ (<+3, -2>, CSeg <021>).

La verticalità risultante alterna i consueti intervalli di terza maggiore a uno conclusivo di terza minore ([4][3][4]).

¹ Della prima struttura che compone la *Gestalt* (A) e della figura complessiva si parlerà più avanti, nella parte dedicata alle strutture cromatiche late (Es. 29.(P)_II).

18.(P) DsPC 1.P: Unica polifonica a strati sincroni b. 19-20 Fg

La figura *permutata polifonica* è ripetuta nella medesima battuta dai fagotti I e II, ove è sviluppata nella dimensione melodica tramite frammentazione ritmica e ripetizione.² Schönberg realizza in questo modo un effetto di *duplicazione* applicato su due livelli: sia alle unità elementari della struttura, con il ribattuto sulle singole note (*struttura composta*), sia alle altezze come componenti del profilo della figura, che nel caso della seconda e terza altezza sono ripetuti tre volte, separati da pause. L'andamento a terzine richiama il modello semitonale lineare d'origine.³



Sup: <+2, -1> CSeg <021> {4, 3, 3, 3, 4, 4, 4}

Inf: <+3, -2> CSeg <021>

Fig. 18a *Peripetie*, b. 19-21

Questo tipo di elaborazione, realizzata mediante una ripetizione di alcune delle altezze della figura, è utilizzata anche da Varèse, nelle variazioni del secondo tema.

Le due figure di *Peripetie* appena osservate (Es. 17 e 18) sono identiche dal punto di vista strutturale (formate entrambe dalla sovrapposizione delle due strutture permutate, l'una cromatica e l'altra diatonica, che danno luogo alla linea melodica: Sup: <+2, -1> e Inf: <+3, -2>). Tuttavia il profilo della seconda figura è variato mediante un effetto di ribattuto delle altezze della seconda porzione discendente, estesa nel tempo tramite moltiplicazione delle sue componenti::

Es. 17: *Peripetie*, bb. 19-21, Fl Es. 18: *Peripetie*, bb. 19-21, Fg

Fig. 18b

Nelle due figure di *Amériques* (Es. 14 e 15), Varèse moltiplica l'effetto di ampliamento della figura. Da un lato essa viene espansa nello spazio, passando da una a due voci. Dall'altro egli applica lo stesso principio di estensione temporale e di articolazione interna della figura usato da Schönberg, sostituendo il gesto glissato d'origine (di per sé già una variazione del semplice salto ascendente) in un frammento scalare (formato anche qui da uno cromatico inferiore e da uno diatonico superiore). Anche la struttura discendente dell'esempio 15a è variata: il ribattuto, già presente nella figura 14, è infatti alterato poiché, anziché procedere per gradi cromatici continui (es. 14: Si-Sib-La-Lab) è interrotto tramite l'aggiunta di un ribattuto nella porzione centrale (es. 15a Sup: Sib-La-La-Sol# e Inf: Mib-Re-Re-Do#).




Fig. 14 *Amériques*, b. 262



Fig. 15a *Amériques*, b. 41

² Le viole raddoppiano parzialmente la seconda parte della figura, con una sola ripetizione per altezza.

³ Si ripete il ritmo a terzina della cellula di base dei tromboni, b. 22, es. 1.

FIGURE SEMITONALI PERMUTATE

La voce inferiore della figura sviluppata di *Amériques*, inoltre, utilizza le stesse altezze della voce inferiore del modello schönberghiano – **Do-Do#-Re-Mib-Re-Do#** – rendendo così espliciti i gradi cromatici sottintesi che compongono il gesto di *Peripetie* (Do#-Re ascendenti e Re discendente). Varèse estende dunque il modello bidimensionalmente, sia in senso orizzontale, nella struttura scalare cromatica completa, sia nello spazio verticale, ampliando la distanza delle due voci all'intervallo di tritono e poi di quinta giusta. L'elemento caratteristico presente in tutte e quattro le figure è rappresentato dal profilo melodico CSeg <021>. Tuttavia si intravede un progressivo allontanamento dalla forma base di *Peripetie* nelle due figure di *Amériques*. Nella prima, b. 41, il profilo della voce inferiore è invariato (CSeg <+3, -2>), quello superiore è espanso tramite un raddoppio dell'estensione degli intervalli: (*Peripetie*: CSeg <+2, -1>, *Amériques*: CSeg <+4, -2>); mentre nella figura del terzo esempio in basso (*Amériques*, b. 262), a una voce, la struttura intervallare è triplicata, passando dal CSeg <+2, -1> di *Peripetie* al CSeg <+6, -3>.

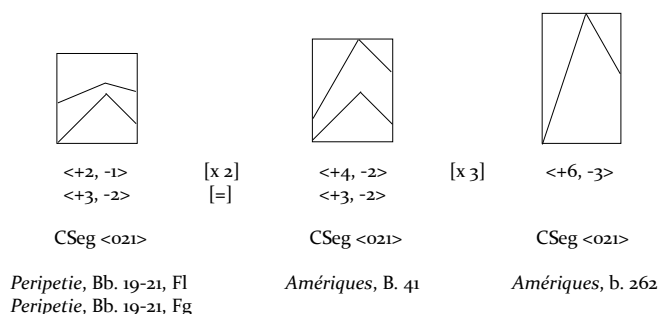


Fig. 18c

FPC FIGURA SEMITONALE PERMUTATA COMPOSTA

19.(P) SPC 1.M: Unica monodica, b. 30 Tpt-Trbs-Vlc

In *Peripetie* un primo esempio di figura semitonale permutata *composta* occorre alla battuta 30, nella sezione di sviluppo⁴, esposta da trombe, tromboni e violoncelli.

I quattro gradi semitonalici che compongono la figura (fig. 19) sono disposti in modo da produrre un profilo melodico doppiamente spezzato, formato dalla giustapposizione di due strutture tricordali, una lineare ascendente (<+1, +1>) e una permutata *Down-Up* (<-3, +2>). Il secondo segmento permutato presenta, inoltre, un profilo di forma inversa (CSubseg <201>) rispetto alla struttura base permutata finora osservata (<021>). Il profilo complessivo in forma normalizzata è espresso dal CSeg <0201>.

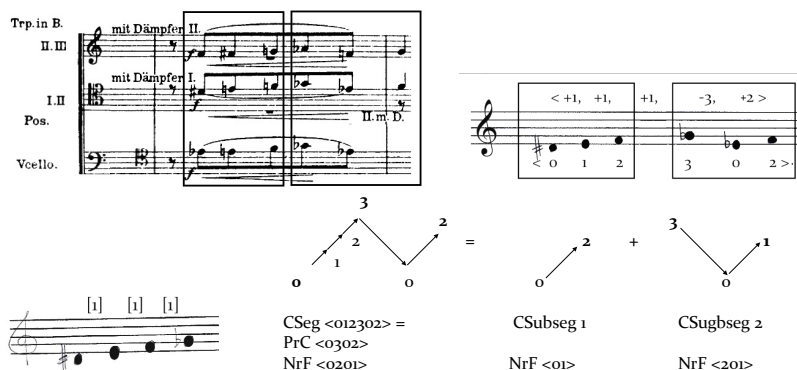


Fig. 19 *Peripetie*, b. 30

⁴ Cfr. § II.3.b Strategie formali.

20.(P) DsPC 2.M: Permutata composta combinata monodica, bb. 45-48/9, Tpt

Un altro esempio di questa tipologia compare verso la fine della sezione di sviluppo, in una forma più elaborata formata dalla combinazione di due frammenti uguali (Fig. 20, 1 e 3), collegati da una struttura centrale differente (2).

Le due strutture uguali sono composte da tre gradi cromatici (1: Sol-Lab-La; 3: Re-Mib-Mi) e presentano il profilo *Twist-Twist, Up-Down-Up* (CSeq <0201>); la seconda consiste quindi in una 'duplicazione' della prima, trasposta di una quarta giusta inferiormente. Il profilo di base delle due strutture è uguale alla «Normal Form» di quello di battuta 30, CSubseg <0201> (Es. 19). Il segmento centrale, invece, presenta una struttura intervallare e un profilo differenti, e può essere interpretato in tre modi: come un *Twist* semplice, centrale e indipendente (*Down-Up-Down*, <(-3), -1, +1, (-3)>, CSeq. <32120>), oppure come un *Line-Twist*, con la prima altezza (Lab) in comune con l'ultima del primo segmento 1 (*Down-Up*, <-3, -1, +1>, CSeq <2101>), o infine come un elemento associato al terzo segmento tramite la nota Re, in comune con esso, che forma un doppio *Twist-Twist* (<-1, +1, -3>, CSeq <2120>). L'elaborazione del motivo tramite combinazione di tre elementi giustapposti è accompagnata, al contempo, da un'alterazione del profilo ritmico rispetto a quello delle figure precedenti caratterizzato dalla ripetizione di valori di durata uguali.

1: <+2, -2, +1>	2: <(-3), -1, +1, (-3)>	3: <+2, -2, +1>
CSubseg: 1: <0201>	2: <32120>	3: <0201>

Fig. 20 *Peripetie*, bb. 45-48**IL CORALE DEI CORNI**

Il corale dei corni costituisce in entrambe le composizioni un elemento rilevante ai fini dello sviluppo motivico e formale complessivo. Esso deriva da una *struttura cromatica stretta diatonizzata*, che dà luogo a una figura permutata unica *polifonica*, a quattro voci omoritmiche.

21.(P) DsPC 1.P: Unica Polifonica a strati sincroni, bb. 6-8, Corni

Il corale polifonico dei corni occorre in *Peripetie* tra le battute 6-8, prolungato di altre sei misure mediante distensione dell'accordo finale, tenuto fino a b. 13. La figura si compone, per ciascuna delle quattro voci, di due strutture tricordali strette diatonizzate, combinate a formare una figura dal profilo permutato differente tra le parti. Le voci (indicate nella figura in basso da numeri arabi) sono strutturalmente correlate: le due centrali – tenore 3 e contralto 2 – derivano dalla struttura semitonale, mentre quelle esterne – basso 4 e soprano 1 – da quella diatonica.

FIGURE SEMITONALI PERMUTATE

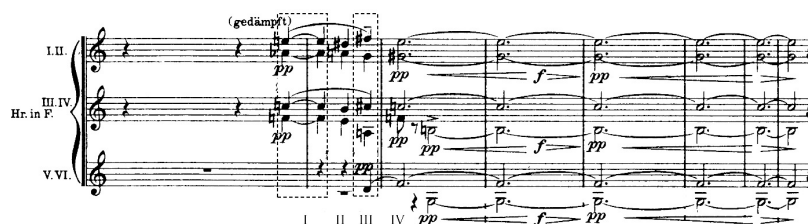


Fig. 21a *Peripetie*, bb. 6-8

Benché ciascuna voce sia caratterizzata da un profilo melodico differente, è possibile riconoscere un principio comune che combina le quattro voci a coppie di due (Fig. 21b). Il basso e il soprano presentano due successioni intervallari fra loro permutate (P): $\langle -1, +3, -2 \rangle$ e $\langle -1, -2, +3 \rangle$, mentre fra il tenore e il contralto i movimenti melodici sono invertiti (I): $\langle -1, +2, -1 \rangle$ e $\langle +1, -2, +1 \rangle$. Inoltre, le tre voci superiori (1, 2 e 3) si muovono secondo un profilo *Twist-Twist*, uguale nelle prime due (*Down-Up-Down*: CSeg $\langle 1021 \rangle$) e inverso nella terza (*Up-Down-Up*: CSeg $\langle 1201 \rangle$), mentre il basso si differenzia tra un profilo in forma di *Twist* singolo, discendente e ascendente (*Down-Up*: CSeg $\langle 2102 \rangle$). Complessivamente il movimento della figura si svolge in tre fasi (Fig. 20b, in basso a destra): una prima discendente (con eccezione di 3, *Up*), una seconda divergente (1-2 *Up* e 3-4 *Down*) e l'ultima convergente (1-2 *Down*, e 3-4 *Up*).

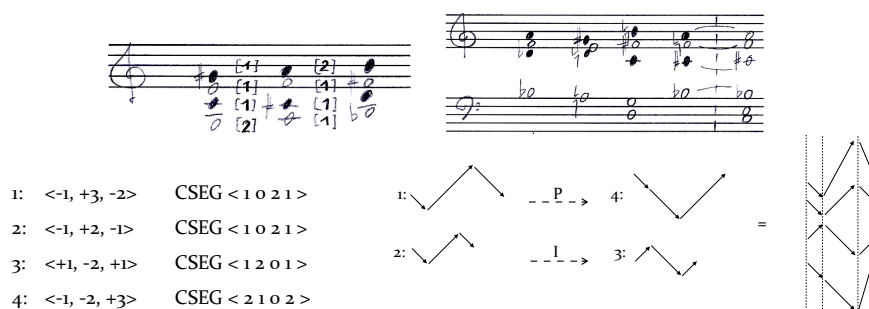


Fig. 21b *Peripetie*, bb. 6-8

Anche le verticalità (Fig. 21c) sviluppano le strutture basilari e più semplici precedentemente osservate, combinate ora a formare accordi più elaborati, composti da un numero variabile di altezze (da quattro a sei).

Gli accordi risultanti dai movimenti melodici danno luogo a una struttura esterna (tra il basso e il soprano) formata dalla successione di settime maggiori [11]. Lo schema è successivamente ampliato mediante l'aggiunta di due settime minori (negli accordi III e IV-finale). Sull'ultimo accordo, inoltre, Schönberg aggiunge al nucleo di base altre due voci, 'embricando' alla struttura base [3][4][4] (già in I e IV) di settima maggiore [11], una struttura inferiore, anch'essa di quattro altezze [4][6][3] e dall'estensione esterna di nona minore. Sia nel III che nel IV (ultimo) accordo si aggiungono due relazioni di settima minore.

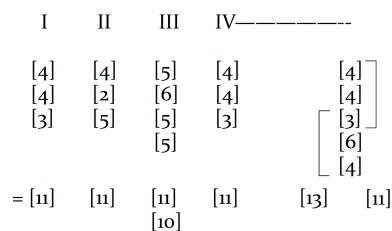


Fig. 21c *Peripetie*, bb. 6-8

22.(P) DsPC 3.P: Texture polif. a strati sfasati e altezze fisse, bb. 32-33, Cor, Tpt

Nella sezione di sviluppo, la figura del corale di battuta 6 è a sua volta elaborata, tramite reiterazione, e dà luogo a una *texture* ad altezza fissa reiterata per due misure. Schönberg combina l'espansione temporale con una spaziale (oltre che timbrica), affidando alle trombe la stessa figura dei corni, ridotta a una voce (quella del soprano), che risuona in coincidenza della fase statica (sulle note tenute) dei corni, sotto forma di eco singola che risponde in imitazione al coro multiplo.



Fig. 22 *Peripetie*, bb. 32-33

Un'analogia morfologia – ripetuta polifonica imitativa – è stata già incontrata in *Amériques* nelle misure 81-85 (Es. 11). Se però Varèse fa affida ai tromboni il segmento dei legni variato mediante estensione di un semitono cromatico, oltre che trasposto di ottava, l'elemento imitativo in Schönberg è identico alla struttura generatrice, soltanto trasposto di quarta giusta superiormente.

Amériques

23.(A) DsPC 1.P: Unica polifonica a strati sincroni, bb. 16-18, Corni, Fg, Cfg

Varèse riprende il disegno permutato del corale dei corni in una forma molto vicina a quella schönberghiana, polifonica e omoritmica (bb. 16-18, Fg, Cfg, Cor). Egli tuttavia, inserendo una prima fase oscillatoria cromatica, amplia l'idea di base temporalmente, e trasforma la figura permutata in una cadenza conclusiva. La struttura di ogni voce amplia la base costituita da tre altezze in Schönberg a un tetracordo cromatico o diatonico, che raggiunge le sette altezze nel caso del basso (ugualmente al 'modello'), assicurando una maggiore varietà di combinazioni melodiche e armoniche.



Fig. 23a *Amériques*, bb. 16-18

Il CSeg (Fig. 23b, a sinistra) di tutte e quattro le voci è costituito da una prima porzione oscillante di tipo *Up-Down* <010> per le due voci superiori, e inversa, *Down-Up* <101>, per quelle inferiori (ampliata a <626> nel basso). La porzione cadenzale nelle voci 1 e 3 è costituita da un *Twist* doppio, *Up-Down-*

FIGURE SEMITONALI PERMUTATE

Up, mentre la seconda voce e il basso presenta un segmento *Twist-Line*, tra loro inversi (rispettivamente: *Up-Down-Down* e *Down-Up-Up*). Infine il basso presenta la seconda variante del *Twist* doppio, ma con moto *Down-Up-Down*, inverso rispetto alle voci 1 e 3.

Anche le verticalità (Fig. 23b, a destra) sono complicate rispetto al modello, elaborate in modo da produrre due relazioni cromatiche espanse per ogni accordo, sovrapposte (se formate da una relazione cromatica lata e da un struttura tricordale diatonizzata) o embricate (laddove composte da due tricordi con intervallo centrale in comune). La struttura intervallare è stata già analizzata nel capitolo precedente; qui basti osservare gli effetti della più complessa struttura intervallare verticale sul profilo complessivo della figura (fig. 23b in basso).

$\begin{matrix} < 0 & 1 & 0 & 3 & 1 & 2 > \\ < 0 & 1 & 0 & 3 & 2 & 1 > \end{matrix}$
 Cor
 $\begin{matrix} < 1 & 0 & 1 & 3 & 0 & 2 > \end{matrix}$
 Fg/CFg
 $\begin{matrix} < 5 & 2 & 5 & 1 & 3 & 4 > \\ & & & 0 & & \end{matrix}$

Musical notation for Cor and Fg/CFg parts, showing pitch contours and fingerings. The Cor part has two staves with notes and fingerings. The Fg/CFg part has two staves with notes and fingerings.

$\begin{matrix} \text{I} & \text{II} & \text{III} & \text{IV} & \text{V} & \text{VI} \\ \begin{bmatrix} 6 \end{bmatrix} & \begin{bmatrix} 6 \end{bmatrix} & \begin{bmatrix} 6 \end{bmatrix} & \begin{bmatrix} 5 \end{bmatrix} & \begin{bmatrix} 5 \end{bmatrix} & \begin{bmatrix} 7 \end{bmatrix} \\ \begin{bmatrix} 5 \end{bmatrix} & \begin{bmatrix} 7 \end{bmatrix} & \begin{bmatrix} 5 \end{bmatrix} & \begin{bmatrix} 6 \end{bmatrix} & \begin{bmatrix} 8 \end{bmatrix} & \begin{bmatrix} 4 \end{bmatrix} \\ \begin{bmatrix} 11 \end{bmatrix} & \begin{bmatrix} 4 \end{bmatrix}^* & \begin{bmatrix} 11 \end{bmatrix} & \begin{bmatrix} 10 \end{bmatrix} & \begin{bmatrix} 3 \end{bmatrix}^{**} & \begin{bmatrix} 7 \end{bmatrix} \end{matrix}$
 $\begin{matrix} = \begin{bmatrix} 11 \end{bmatrix} & \begin{bmatrix} 13 \end{bmatrix} & \begin{bmatrix} 11 \end{bmatrix} & \begin{bmatrix} 11 \end{bmatrix} & \begin{bmatrix} 13 \end{bmatrix} & \begin{bmatrix} 11 \end{bmatrix} \\ = \begin{bmatrix} 11 \end{bmatrix} & \begin{bmatrix} 11 \end{bmatrix} & \begin{bmatrix} 11 \end{bmatrix} & \begin{bmatrix} 10 \end{bmatrix} & \begin{bmatrix} 11 \end{bmatrix} & \begin{bmatrix} 11 \end{bmatrix} \end{matrix}$
 $\begin{matrix} * = \begin{bmatrix} 16 \end{bmatrix} \\ ** = \begin{bmatrix} 15 \end{bmatrix} \end{matrix}$

$\begin{matrix} 1: < +1, -1, +3, -2, +1 > & \text{CSEG} < 0 \ 1 \ 0 \ 3 \ 1 \ 2 > \\ 2: < +1, -1, +4, -2, -1 > & \text{CSEG} < 0 \ 1 \ 0 \ 3 \ 2 \ 1 > \\ 3: < -1, +1, +3, -4, +3 > & \text{CSEG} < 1 \ 0 \ 1 \ 3 \ 0 \ 2 > \\ 4: < -6, +6, -8, +3, +2/-5 > & \text{CSEG} < 5 \ 2 \ 5 \ 1 \ 3 \ 4/0 > \end{matrix}$

Pitch contour diagrams for four different paths (1, 2, 3, 4) and their corresponding CSEG sequences. The diagrams show the relative pitch levels of the notes in each path.

$\begin{matrix} 1: \\ 2: \end{matrix}$

$\begin{matrix} 3: \\ 4: \end{matrix}$

$=$

Fig. 23b *Amériques*, bb. 16-18

Per quanto riguarda le ulteriori forme variate del corale in *Peripetie*, si menziona qui soltanto la presenza di un ampliamento del profilo semitonale permutato alle misure 32-33 (Corni e Tpt), esteso in forma texturale con entrate successive.

Delle ulteriori variazioni del corale in *Amériques* si parlerà più avanti⁵; tuttavia vale la pena menzionare qui un esempio di estensione temporale dell'idea base in una *texture* prolungata che occorre nella micro-sezione di sviluppo (c. 10).

24.(A). FPC 3.P: *Texture* polifonica strati sincroni: bb. 109-112, Ob, EH, BassCl, Fg, Cor

Nel passaggio *Lent et lasciv*, che apre il secondo ‘ciclo’ dello sviluppo, Varèse prolunga il motivo oscillante semitonale (<οιο>) del corale producendo un effetto di dilatazione temporale, funzionale all’entrata del materiale del primo ciclo abbreviato e contratto.

⁵ Cfr. § II.3.a Altri Temi e Materiali: Differenza (e Ripetizione).

Alla trasformazione per espansione di questa prima parte della frase corrisponde una variazione della cadenza conclusiva, anch'essa tramite espansione. Anziché basata sul tetracordo cromatico/diatonico, la cadenza è infatti formata da cinque gradi cromatici, uguali per tutte le voci, che si muovono quindi sempre per moto parallelo, dando luogo a una struttura verticale fissa che si sposta nello spazio, conseguentemente al movimento *Up-Down-Up* delle voci. Le cinque voci suddivise tra BassCl e Cor (nel registro basso), e fagotto, corno inglese e oboe (in quello acuto) sono disposte in modo da produrre un'architettura verticale di due settime minori (un bicordo [10] e un tricordo [5][5]), separate fra loro da una nona minore [13]. Il pattern cadenzale presenta lo stesso profilo della voce superiore (1) del corale dei corni (es. 23b), con $\langle +3, -2, +1 \rangle$ e CSeg $\langle 0312 \rangle$.

$\langle +1, +3, -1, -2, +1 \rangle = \langle +4, -3, +1 \rangle$

CSeg $\langle 014312 \rangle = \text{PrC} \langle 0412 \rangle = \text{NrF} \langle 0312 \rangle$

Fig. 24 *Amériques*, bb. 109-112

25.(P) DsPC 3.M: *Texture monodica*: bb. 8-10, BassCl-Fg

Una struttura tetracordale permutata, retrogradata rispetto alla consueta forma CSeg. $\langle 021 \rangle$, occorre nella prima sezione espositiva di *Peripetie*, ripetuta tre volte dal clarinetto basso e dai fagotti. La struttura permutata è composta dall'embricazione di un tricordo *permutato semitonale* ($\langle +1, -2 \rangle$, CSubseg $\langle 120 \rangle$) e uno *diatonizzato lineare* ($\langle -2, -2 \rangle$, CSubseg $\langle 210 \rangle$). In questo modo Schönberg inserisce una prima breve *texture*, che si conclude con una cadenza *Down-Up* (CSubseg $\langle -6, +4, +4 \rangle$).

$\langle +1, -2, -2 \rangle = \langle +1, -4 \rangle + \text{coda:} \langle -6, +4, +4 \rangle$

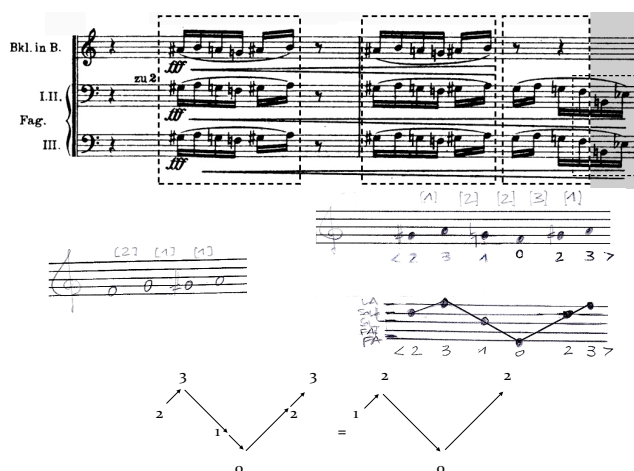
CSeg. $\langle 2310 \rangle = \text{PrC} \langle 230 \rangle = \text{NrF} \langle 120 \rangle$

Fig. 25 *Peripetie*, bb. 8-10

26.(P) DsPC 2.M: Combinata monodica: bb. 32-33, Bass Cl, Fg

Nella sezione di sviluppo la stessa figura, pur mantenendo le stesse altezze affidate agli stessi strumenti, è sviluppata tanto da un punto di vista strutturale, quanto nel profilo,

Il tetracordo di base è infatti elaborato in una forma *composta* tripartita: rispetto alla forma base (<+1, -4>), viene aggiunta una coda che ripete la testa ascendente, dando luogo allo schema ABA' (A: Sol#-La; B: Sol-Fa; A': Sol#-La). Dal punto di vista morfologico, il compositore da un lato contrae la figura dimezzandone i valori di durata, dall'altro trasforma le tre ripetizioni reiterate di battuta 8 in una *texture* interrotta, tramite l'elisione della coda B', sostituita da una pausa di croma. Nella seconda occorrenza il processo di variazione è spinto ancora avanti, e il pattern ABA' è ripetuto immediatamente, senza la pausa, sfociando in una coda simile alla figura precedente ma contratta nella forma <-6, +4>, anch'essa per elisione dell'ultimo intervallo.

Fig. 26 *Peripetie*, bb. 32-33***Amériques*****27.(A). DsPC 3.M: *Texture* monodica: bb. 476-478, Tutti**

Lo stesso principio di creazione di una *texture* tramite reiterazione di una figura sia tramite ripetizione ininterrotta che mediante separazione dei pattern per mezzo di brevi pause, a formare uno strato sonoro intermittente, è usato da Varèse in un passaggio del finale *Grandioso* (Fig. 27a). In linea con la funzione formale della sezione, in cui il materiale già occorso nella partitura viene ripreso un'ultima volta e combinato tramite sovrapposizione simultanea su più livelli, il principio è qui ampliato a formare campi sonori articolati, che combinano diverse tipologie di figure reiterate. Nell'esempio presente il compositore combina le due porzioni che formano il corale – il bicordo cromatico oscillante e la struttura permutata cadenzante – che, anziché essere giustapposte, sono separate a formare due pattern indipendenti e sovrapposte. Ad esse si aggiunge una terza struttura accordale, ribattuta invariata. Queste tre tipologie di figure prolungate sono fra loro sovrapposte, creando degli sonori che interagiscono fra loro in una polifonia poliritmica e politimbrica, moltiplicando il potenziale delle singole *textures*, complicandolo, e dilatandolo sull'intera orchestra.

PERIPETIE SECONDO AMÉRIQUES SECONDO PERIPETIE

Fig. 27a Amériques, bb. 476-477

Il layer più semplice (le voci non evidenziate nella fig. 27a) si divide in due strutture. Un tritacordo di settima maggiore e con struttura $[4][7]=[11]$ è esposto dai timpani, e rinforza le verticalità accentate del secondo strato. Questo, affidato a Picc, EbCl, EbTpt, DTpt, Glock, si estende su tre ottave ed è costituito da un accordo tenuto e ribattuto composto da tre strutture di none minori: $[7+6]$, $[13]$ e $[7+6]$.

Su un livello superiore di elaborazione morfologica (Fl, AFl, Ob, Xyl, nella figura racchiuso in rettangoli tratteggiati) è posto il pattern formato da tre voci a distanza di ottava che, come nella fase iniziale del corale dei corni, oscillano melodicamente per intervalli di seconda minore.

Fig. 27b Amériques, bb. 476-477

FIGURE SEMITONALI PERMUTATE

Infine il terzo *layer* è costituito da una sola voce (BbCl, ACI, VI, Vla, Arpe all'unisono, rettangoli continui) che esegue la figura cromatica permutata. Strutturato sugli stessi principi fin qui esaminati, il pattern è ulteriormente elaborato, formato dalla giustapposizione di due 'sub-segmenti' permutati. Il primo consiste in un semplice *Twist-Twist*, con moto *Down-Up-Down*, formato dal profilo semitonale CSubseg <102>, che corrisponde alla forma retrograda inversa (RI) del CSeg base <021>. Il secondo segmento, *Twist-Line*, con profilo *Up-Down-Down*, consiste nella sola inversione del pattern di base <021> in <1210> (I, *Prime Contour*: <120>).

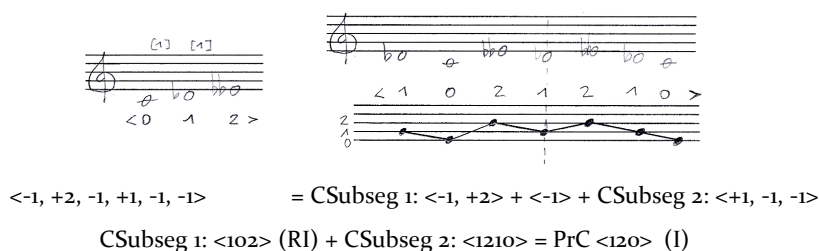


Fig. 27c *Amériques*, bb. 476-477

I tre elementi apparentemente indipendenti, sono sì separati sul piano della strumentazione, del ritmo e del profilo, ma si uniscono dal punto di vista della struttura delle altezze, partecipando ad una verticalità complessiva omogenea. I tre *layer* sono infatti costruiti in modo che, sebbene le altezze dei due livelli 'mobili' varino alternativamente ma non parallelamente, gli intervalli risultanti creano strutture accordali più ampie (tricordi, tetracordi e pentacordi) corrispondenti ai rapporti intervallari basilari del pezzo. Nonostante i singoli intervalli mutino quindi di verticalità in verticalità, l'insieme è pensato in modo che le architetture esterne rimangano invariate nel corso dei sette accordi che costituiscono il pattern di base ripetuto.

A partire dal basso si rilevano:

- un tetracordo di ottava, nelle cinque combinazioni interne: [4][2][6], [4][3][5], [5][1][6], [5][2][5], [6][1][5];⁶
- un pentacordo di nona minore che condivide l'intervallo superiore (alternativamente [6] e [5]) del tetracordo inferiore, al quale si aggiungono diverse combinazioni degli intervalli [1], [2] e [5];
- un tricordo di settima maggiore, nelle due forme [5][6] e [4][7];
- un tetracordo di nona minore invariato, formato dall'accordo fisso dei Picc. [1][6][6]

	I	II	III	IV	V	VI	VII
[13]	6	6	6	6	6	6	6
	6	6	6	6	6	6	6
	1	1	1	1	1	1	1
[11]	6	7	6	7	7	6	7
	5	4	5	4	4	5	4
[13]	1	1	1	1	1	1	1
	5	5	5	5	5	5	5
	1	2	1	2	2	1	2
[12]	6	5	6	5	5	6	5
	2	3	1	2	1	2	3
	4	4	5	5	6	4	4

Fig. 27d *Amériques*, bb. 476-477

⁶ La presenza di raddoppi d'ottava non strutturali, spesso disposti nei registri estremi (più grave o acuto), è da considerare come un mezzo di ampliamento delle peculiarità timbriche della verticalità simultanea, e risponde a motivi di orchestrazione.

3. FIGURE LATE OTTAVIZZATE (BASATE SUL PRINCIPIO TRASPOSITIVO, ES. 28 - 36)

Se negli esempi precedenti si sono mostrate figure derivate esclusivamente da *strutture lineari strette* che, tramite un'alterazione nella successione lineare degli intervalli, producono profili spezzati *permutati*, si procede ora mostrando un livello superiore di elaborazione, che produce variazioni di profilo ancora più significative. Partendo da una stessa struttura lineare stretta, entrambi i compositori applicano il principio di *trasposizione di ottava* (ovverossia di sostituzione di un intervallo con il proprio rivolto), creando così figure espanse nello spazio e caratterizzate da un profilo 'lato', che si presenta a sua volta in forme lineari o permutate.

28.(P) OPC 1.M: Unica monodica: bb. 14-15, BbCl

In *Peripetie*, la prima occorrenza della *struttura ottavizzata* occorre a battuta 14-15, nella parte del nel clarinetto in Sib (Fig. 28). La struttura profonda stretta è formata dai quattro gradi cromatici Reb-Re-Mib-Mi, che sono sottoposti a permutatazione (le ultime due altezze) e trasposizione di ottava superiormente (la prima).

La struttura profonda della figura è composta dalla successione intervallare pci $\langle +1, +2, -1 \rangle$, con CSeg. $\langle 0132 \rangle$ che, ridotto al «Prime Contour», rivela il consueto profilo permutato CSeg. $\langle 021 \rangle$. In questo modo il compositore assicura la coerenza della nuova *Gestalt* con il materiale finora esaminato. L'elemento di differenza, ossia di varietà, è introdotto mediante la variazione morfologica applicata al profilo, realizzata mediante la citata trasposizione del Mib all'ottava superiore. Si ottiene così la sequenza intervallare: ip $\langle -11, +2, -1 \rangle$, che si traduce in un profilo nuovo non tanto nella direzione del *Twist-Twist (Down-Up-Down)* o nel CSeg $\langle 3021 \rangle$, quanto nella sua espansione nello spazio di settima maggiore [11] (anziché di terza maggiore [4]).¹ La dinamica (crescendo-diminuendo) è inalterata rispetto a quella delle strutture d'origine (es. 17 e 18, Fl e Fg, bb. 19-20).

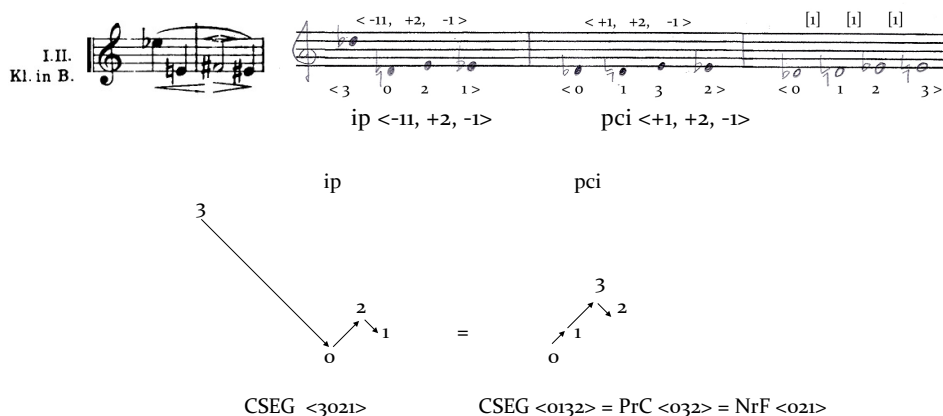
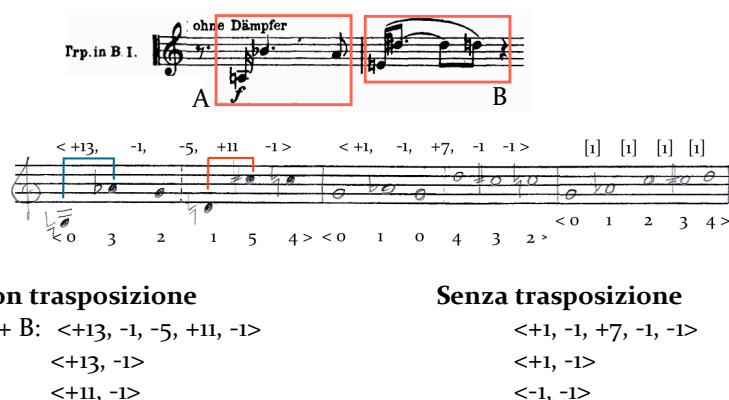


Fig. 28 *Peripetie*, bb. 14-15

¹ Una conferma del principio di sviluppo di una struttura profonda in una *Gestalt* tramite una trasposizione di ottava è offerta da Schönberg stesso nell'analisi dell'op. 22 esaminata nel precedente capitolo. Si veda Intermezzo 2.

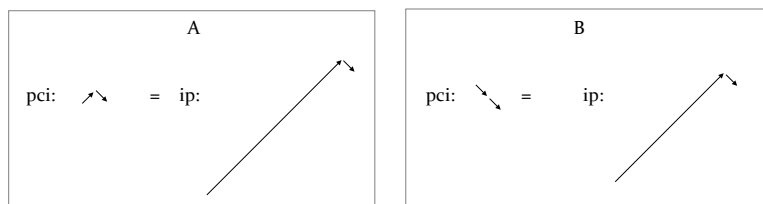
29.(P) OPS 2.M: Combinata monodica: bb. 20-21, Tpt

Sulla coda della frase del violoncello (es. 16), le trombe riespongono lo stesso motivo variato tramite elisione delle prime due note (Sib-La) e trasposizione di sesta minore delle ultime due (Fa-Mi diventano Do#-Do). Le restanti altezze corrispondono a quelle del modello (trasposte di ottava superiormente). Questa struttura conferma la rilevanza del gesto basato sul salto cromatico di ottava ascendente (qui espresso nei due intervalli fondamentali di nona minore e di settima maggiore), seguito da un intervallo cromatico semitonale discendente. Ancora una volta la legatura sulla seconda parte del disegno evidenzia le due metà strutturali, A e B.

Fig. 29a *Peripetie*, bb. 20-21 (Tpt)

Le due porzioni che compongono il motivo derivano quindi da una struttura profonda semitonale stretta, formata rispettivamente di due altezze (La-Sib in A) e di tre altezze (Re-Re#-Mi in B). Entrambe sono ampliate tramite ottavizzazione a dar luogo ai profili: ip A: $\langle +13, -1 \rangle$, e ip B: $\langle +11, -1 \rangle$ (Fig. 29b). Essi derivano quindi, rispettivamente: A da una struttura semitonale oscillante La-Sib-La CSeg. $\langle 010 \rangle$, alterata tramite sostituzione del primo intervallo $\langle +1 \rangle$ con uno $\langle +13 \rangle$, a formare il CSeg. $\langle 021 \rangle$; e B da una struttura semitonale stretta lineare discendente Mi-Re#-Re con CSeg. $\langle 210 \rangle$, trasformata ancora una volta mediante ottavizzazione della prima altezza inferiormente e sostituzione di $\langle -1 \rangle$ con $\langle +11 \rangle$, a formare il CSeg. $\langle 021 \rangle$.

In entrambi i casi la variazione tramite trasposizione d'ottava produce una espansione del profilo nello spazio. Tuttavia, se nel caso di A il *Twist Up-Down* resta invariato, il profilo lineare *Down-Down* della struttura profonda di B, sottoposto a ottavizzazione, si trasforma in un *Twist Up-Down*.

Fig. 29b *Peripetie*, bb. 20-21 (Tpt)

29.(P)_II La frase dei violoncelli già citata (bb. 18-20, es. 16) corrisponde a una delle strutture originarie concepite da Schönberg in una fase precoce della composizione die *Fünf Orchesterstücke*, ed è contenuta, assieme a pochi altri motivi provenienti dall'opera 16, in uno *Skizzenbuch* conservato nella collezione del compositore.²

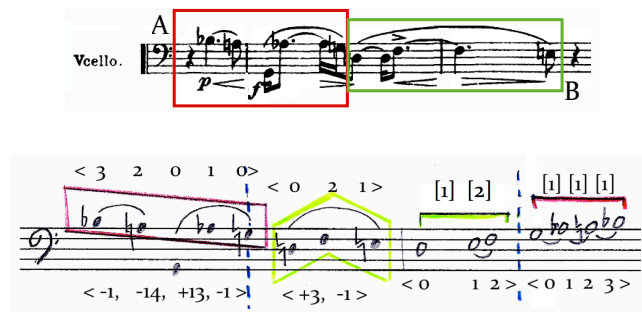


Fig. 16a

La peculiarità della figura consiste nella presenza dei tre principi costruttivi finora osservati:

- strutture di base *semitonali* (B) o *diatonizzate strette* (A), danno vita a figure:
- variate mediante una *permutazione* delle altezze (spesso CSeg <021>) (B)

oppure variate mediante *ottavizzazione* di una delle note, che produce *relazioni cromatiche espanse* di [11] o [13] (A).



Elemento A:

ip <-1, -14, +13, -1>

pci <-1, -2, +1, -1> = <-3, +1, -1>,

CSeg <32010> = PrC <3010> = NrF <2010>

Elemento B:

ip/pci <+3, -1>

CSeg <021>

Fig. 16b *Peripetie*, bb. 18-20 (Vlc)

² Il quaderno di schizzi (MS 74, 778-779, ASC) riporta l'indicazione «Weihnachten 1900» e contiene, tra gli altri, materiali appartenenti ai *Brettlieder*, ai *Guerre-Lieder*, a *Pelleas und Melisande*, e alla *Kammersymphonie* op. 9.

30.(P) OPC 1.M: Unica monodica: bb. 18-20, Vlc

La prima metà della frase, figura B, è separata dalla seconda metà A (già esaminata, es. 16) mediante indicazioni dinamiche e legature d'espressione, ed è costruita intorno al tetracordo cromatico Sib-La-Lab-Sol. Il Sol₁, nota centrale e culmine dinamico della figura, evidenziata dal *f*, costituisce l'elemento di interruzione della successione lineare discendente, e sottolinea così il principio dell'ottavizzazione. La figura deve essere considerata di natura *composta*, poiché è possibile riconoscere in essa differenti strutture triadiche basilari, simili a quelle finora incontrate. Fra le combinazioni possibili, una sembra più coerente con i principi osservati finora e con le indicazioni aggiunte alle altezze (dinamica e legature), e sarebbe composta dalle due strutture:

- una *diatonizzata stretta* variata tramite *ottavizzazione*, corrispondente alle note Sib-La-Sol, dal profilo CSeg <-1, -14>, che culmina quindi sul *f* della nota centrale, seguita da
- una struttura *semitonale stretta oscillatoria* Sol₁-Lab₂-Sol₂, alterata tramite *ottavizzazione* del primo Sol, a formare il profilo già incontrato nell'esempio 29 CSeg. <+13, -1>;

In entrambe le strutture il Sol₁ introduce una variazione di registro, e nell'insieme delle due figure esso svolge il ruolo di nota pivot.

Fig. 30 *Peripetie*, bb. 18-20**31.(P) OPC 3.P: Texture polifonica a strati sfasati e altezze fisse: bb. 59-63, VI-Vla**

Schönberg elabora la figura dei violoncelli appena osservata estendendola nello spazio e nel tempo tramite un procedimento non solo di reiterazione (estensione temporale) ma anche di moltiplicazione, affidandola a più voci (e più strumenti) con entrate canoniche. Ogni voce ripete il disegno ad altezza fissa, e tuttavia ciascuna parte presenta una differente trasposizione della figura. Analogamente, ciascuna nuova entrata non coincide sempre con la stessa nota della figura precedente, varia di volta in volta, producendo un effetto di forte irregolarità e di sorpresa che modifica il principio statico texturale trasformandolo in un elemento movimentato che concorre a creare una tensione che sfocerà nell'accordo conclusivo che subito le fa seguito.³

È chiaro che il ruolo della figura in rapporto al contesto e alla forma del pezzo sia mutato: non più elemento esposto, che a sua volta espone gli elementi strutturali basilari del pezzo, ma oggetto standardizzato che viene sottoposto a una modificazione 'esterna', prodotta dalla sua ripetizione a diverse velocità, su diverse altezze spaziali, e affidato a differenti timbri. Viste da questa prospettiva, le articolazioni che definiscono i volumi 'interni' alla figura non hanno più senso, non sorprende che Schönberg elida quindi sia le legature di espressione che le indicazioni dinamiche, omogeneizzando così le due componenti della figura in un unico pattern, quanto più 'neutro' nel suo ripetersi. Le

³ Le singole voci sono disposte sui gradi fondamentali di un accordo di nona minore [3][7][3], che tuttavia non risuona mai a causa della disposizione sfasata delle entrate.

curve e i movimenti microscopici sono trasferiti a livello macroscopico, e l'attenzione si sposta dalla struttura della figura alla morfologia della frase.

The image displays a musical score for the Violin I, Violin II, Viola, and Cello parts of the piece 'Peripetie' by Olivier Messiaen. The score is written for measures 59-63. The Violin I part begins with a 'Solo' marking and a 'stacc. pp' (staccato, pianissimo) dynamic. The Viola part has an 'alle get.' (allegretto) marking. The Cello part also features a 'stacc. pp' marking. The score is characterized by complex rhythmic patterns, including many sixteenth and thirty-second notes, and frequent use of staccato. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 4/4.

Fig. 31 *Peripetie*, bb. 59-63 (VI, Vla)

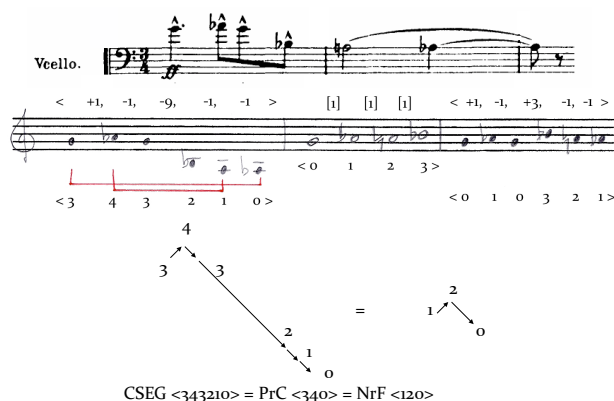
Non di rado appaiono in *Peripetie* delle figure formate dalla combinazione di due strutture semitonalmente strette, lineari o permutate, provenienti da un unico frammento scalare contiguo ma separate per mezzo di una loro disposizione su due registri di altezza. Il principio di trasposizione di ottava, anziché essere applicato ad una singola altezza di una struttura agisce sull'intera struttura della figura, ancora una volta trasferendo lo stesso processo da un livello strutturale a uno morfologico.

Alle misure 23-26, nella seconda parte dello sviluppo, brevi motivi di questo tipo vengono sovrapposti fra le voci di tutta l'orchestra, in parte omoritmicamente e in parte per entrate successive, utilizzando in ogni voce una forma variata della struttura di base. Si prendono ora in considerazione quattro esempi, che risuonano simultaneamente e che mostrano una struttura di base uguale che dà luogo a profili differenti, ordinate in base a una progressiva estensione del numero di altezze che formano la struttura di base.

32.(P) OPC 1.M: Unica monodica: bb. 23-25, Vlc

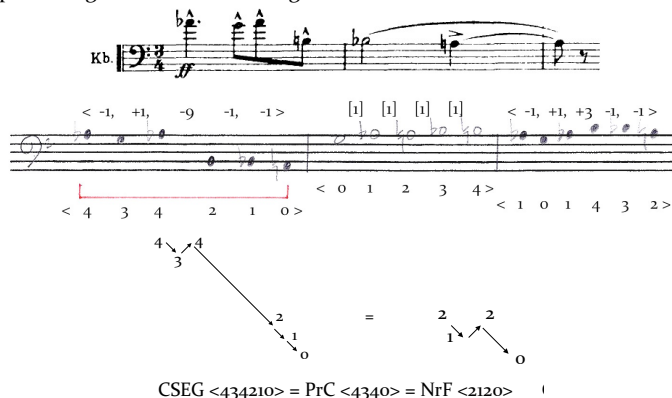
La figura assegnata ai violoncelli è basata su un tetracordo cromatico, suddiviso in due gruppi di tre note separate a distanza di sesta maggiore [9], producendo così la successione intervallare $\langle +1, -1, -9, -1, -1 \rangle$.

La prima parte si compone di un'oscillazione cromatica *Up-Down* (CSEG $\langle 010 \rangle$, Sol-Lab-Sol), incontrata più volte, (tra cui a b. 20-21, es. 29, esposta dalle trombe con le stesse altezze non sottoposte a trasposizione). Segue, nella seconda metà del disegno, una struttura di tre altezze cromatiche discendenti, *Line-Down* (CSEG $\langle 210 \rangle$, Sib-La-Lab) poste nel registro inferiore. La distribuzione delle due metà del segmento cromatico su due ottave differenti fa sì che si vengano a creare relazioni cromatiche espanse, in questo caso tra le due note esterne Sol₃-Lab₂ e fra quelle medianti Lab₃-La₂, entrambe di settima maggiore [11]. Il profilo complessivo della figura, ridotto alla «Prime Form», è ancora una $\langle 120 \rangle$, retrogrado del profilo base $\langle 021 \rangle$.

Fig. 32 *Peripetie*, bb. 23-25**33.(P) OPC 1.M: Unica monodica: bb. 23-25, CB**

Contemporaneamente ai violoncelli, risuona nei contrabbassi una figura molto simile, posta inferiormente a distanza di settima maggiore.

Rispetto all'esempio precedente, essa è modificata tramite l'inversione del primo segmento cromatico oscillante, che anziché svolgersi in senso ascendente ($\langle 010 \rangle$) si muove con moto discendente ($\langle 101 \rangle$), e mediante l'ampliamento della struttura di base a cinque altezze cromatiche (Sol-Lab-La-Sib-Si). L'inversione del primo segmento fa sì che venga meno una delle due relazioni di settima maggiore.

Fig. 33 *Peripetie*, bb. 23-25

34.(P) OPC 1.M: Unica monodica: bb. 23-25, BbCl

Anche la figura esposta dai clarinetti deriva da una struttura formata da cinque gradi cromatici consecutivi (da Si a Re#).

La seconda parte della figura ripete il pattern comune alle precedenti due, formato dai tre gradi semitonalmente lineari discendenti (Re-Do#-Do, CSeg <210>). Nella prima parte viene inserita una mutazione tramite l'aggiunta di un'altezza alla struttura altrimenti identica a quella del violoncello (<+1, -1, -9, -1, -1>). Sulla prima nota Si₃ del frammento oscillante, Schönberg inserisce un Re# (che raddoppia la nota dell'oboe, vedi esempio seguente), con cui si amplia il frammento scalare di base di un quinto grado e s'introduce una relazione di nona minore con il Re che dà avvio alla seconda parte discendente del motivo. Intorno all'intervallo diatonico centrale si formano così, oltre alle strutture semitonalmente, tre relazioni cromatiche espanse.

KL. in B. I. II.

Intervals: < +1/-3, -1, -9, -1, -1 >

Diagram labels: [1] [1] [1] [1]

Scale: < 3/5 4 3 2 1 0 >

Scale: < 0 1 2 3 4 >

Scale: < 0/4 1 0 3 2 1 >

Fig. 34 *Peripetie*, bb.23-25 (Cl)

35.(P) OPC 1.M: Unica monodica: bb. 23-25, Ob

La figura dell'oboe, pur ripetendo la struttura di base, è variata in due aspetti.

Da un lato la struttura di base è ulteriormente ampliata, ma questa volta di un grado diatonico ([3]). L'intera figura è modificata, soprattutto nella seconda metà, ove il frammento di tre note discendenti è ridotto a due gradi e moltiplicato polifonicamente, in modo che la voce superiore salga di grado (Re-Mib) e quella inferiore scenda (Do#-Do, raddoppiando le note del BbCl). Al contempo la distribuzione complessiva delle altezze varia, e il La aggiunto una terza minore sotto alla struttura semitonale fa sì che al centro della figura, l'intervallo di sesta maggiore sia sostituito da due intervalli formati intorno alla nota La, rispettivamente in rapporto con il Re₃ inferiore ([7]) e con il Reb₄ superiore [6], per un totale di nona minore [7][6] = [13]. Il La si trova al centro anche di un'altra relazione di nona minore, fra il Mib₃ e il Mi₄, dando luogo quindi al tricordo inverso [6][7].

Ob. I. II.

Intervals: < +1, -1, -6, -7, +1 >

Diagram labels: [3] [1] [1] [1] [1]

Scale: < 3 4 3 2 1 0 >

Scale: < 0 1 2 3 >

Scale: < 2 3 2 0 1 2 >

Scale: < 3 4 3 0 2 1 >

Diagram labels: [6] [7] [7] [6]

Fig. 35 *Peripetie*, bb. 23-25

Quest'ultima variante della figura può essere interpretata come un anello di collegamento fra le strutture semitonalì e quelle diatonizzate, ove le relazioni cromatiche semitonalì strutturali sono dapprima espanse tramite ottavizzazione e poi variate per interpolazione di un'altezza intermedia.

Amériques

Collegamento che si trova raramente in *Amériques*. Uno dei rari esempi è costituito da una figura contenuta nel *Vivo, quasi Cadenza* posto nella micro-sezione di ripresa della macro-sezione espositiva;⁴ passaggio che corrisponde alla 'citazione' più estesa delle misure tratte da *Peripetie* e presentate per la prima volta nell'ottava battuta.

36.(A) OPC 1.M: Unica monodica: b. 63, V1/2, EbCl, Bb/ACI

Composta da due parti (I e II), la prima appare più vicina al modello, mentre la seconda ne rappresenta un'ulteriore variazione.



Fig. 36a *Amériques*, bb. 63

La parte I è formata da due insiemi cromatici di quattro e due altezze, posti fra loro a distanza di terza minore: Sib-Si-Do-Do# e Mi-Fa. Le note sono disposte nella figura in modo tale da produrre la seguente successione intervallare melodica, solo nella parte ascendente quindi vicina alle strutture appena esaminate in *Peripetie*, laddove nella prima parte Varèse inserisce già due tricordi diatonizzati embricati:

$$< -6, -5, -6, +1, +1, +7 >$$

In questo modo la prima metà della struttura si espande formando due tricordi di settima maggiore embricati e specularmente simmetrici ([6][5] e [5][6]), mentre la seconda metà, posta sul registro d'ottava inferiore, consiste in un tricordo semitonale ascendente, che salta poi di quinta sul Sol# superiore, dal quale ha avvio la seconda figura.

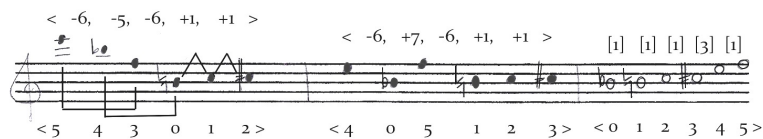


Fig. 36b *Amériques*, bb.63

La seconda parte è ugualmente costituita da un frammento semitonale ampliato dall'aggiunta di un'altezza a distanza di terza minore (Re#---Fa#-Sol-Sol#-La-La#), e anche in questo caso le altezze sono espanse tramite ottavizzazione, dando luogo alla seguente successione melodica ip:

$$< -5, -8, -1, +3, +1 >$$

che produce una relazione diatonizzata di nona minore fra le prime tre altezze, e una indiretta di settima maggiore fra il La₃ e il Sol₄.

⁴ Cfr. § II.3.b Strategie formali.

4. FIGURE TRICORDALI PIVOT (TRA STRUTTURA OTTAVIZZATA E DIATONIZZATA, O/D, Es. 37-40)

L'esempio precedente di *Amériques*, per la sua natura al contempo ottavizzata e diatonizzata, conduce indirettamente a una riflessione. Alcune figure rilevate nei *Fünf Orchesterstücke* appaiono particolarmente interessanti ai fini dell'osservazione del processo dinamico che soggiace al sistema di organizzazione dei livelli strutturali armonici. Alcune figure, soprattutto in Schönberg, documentano infatti uno stadio intermedio fra le strutture late ottavizzate e quelle diatonizzate, contenendo contemporaneamente i principi di entrambe. Esse si basano sulla combinazione dei due intervalli $[11][2]=[13]$, osservata da due prospettive differenti. La stessa costellazione sottintende una struttura profonda costituita da una successione semitonale lineare (ad esempio: Lab-La-Si, come nel caso della figura seguente, es. 37), variata mediante permutazione delle altezze (nell'esempio: Sib-Lab-La) e tramite una trasposizione di ottava di una di esse (il La, inferiormente). Si ottiene così il tricordo $[11][2]$. Al contempo appare chiaro come il risultato del processo di ottavizzazione, in questo caso, corrisponda esattamente a una particolare struttura diatonizzata, ove uno dei due intervalli componenti sia un intervallo cromatico espanso ($[11]$).

Questo *tricordo pivot* non soltanto costituisce la base dell'ipotesi sistematica che si va qui esponendo, perché che conduce dal livello strutturale inferiore – strutture semitonalmente lineari – a quello più 'alto' del processo di elaborazione – struttura diatonizzata –, esso corrisponde anche all'accordo pivot del diagramma varèsiano. La combinazione $[11][2]—[13]$ è disposta infatti alla base dello schema, sotto forma delle altezze $Do_0-Si_0-Do_{\#1}$, e corrisponde al punto di cerniera fra la successione ascendente di none (a sinistra) e quella discendente di settime (a destra) – o viceversa, nel caso della lettura antioraria del diagramma. La frequenza con cui esse appaiono nella partitura di Schönberg conferma l'analogia fra i pensieri armonici dei due compositori, nonostante Varèse faccia un maggior uso del tricordo pivot come struttura accordale, raramente in forma melodica, come accade invece spesso nell'idioma schönbergiano. Si osserva qui di seguito qualche esempio.

37.(P) O/DPC 1.M: Unica monodica: bb. 24-25: Trbs

A battuta 24-25 i tromboni espongono una figura basata su tre gradi cromatici, permutati e trasposti d'ottava in modo da creare un gesto discendente diatonizzato, formato da $[2]$ e $[11]$, compensato da un salto ascendente cromatico, espanso e 'diretto', di $[13]$. La ripetizione del secondo Sib esplicita, in un certo senso, il principio dell'articolazione della relazione cromatica espansa.

Una disposizione delle tre note che prescindendo dalla trasposizione di ottava mette in evidenza un profilo discendente-ascendente CSeg pic $\langle 2012 \rangle$, composto da una permutazione, ossia da un *Twist Down-Up* ($\langle 201 \rangle$), e da un segmento lineare *Line-up* ($\langle 012 \rangle$). La forma melodica realizzata tramite ottavizzazione della terza altezza (CSeg ip $\langle 2102 \rangle$) non modifica in questo caso il moto del profilo complessivo ma, come nell'esempio delle trombe di battuta 20-21, ne altera le proporzioni e i movimenti tra altezze adiacenti. A fronte di un contorno *Twist-Line Down-Up-Up* della forma prodotta dalle classi intervallari $\langle -2, +1, +1 \rangle$, la linea melodica presenta un *Line-Twist* inverso, *Down-Down-Up* espandendo i rapporti cromatici nella successione $\langle -2, -11, +13 \rangle$ (raddoppiando la nona, espressa la prima volta indirettamente, come somma, e la seconda direttamente).

FIGURE TRICORDALI PIVOT

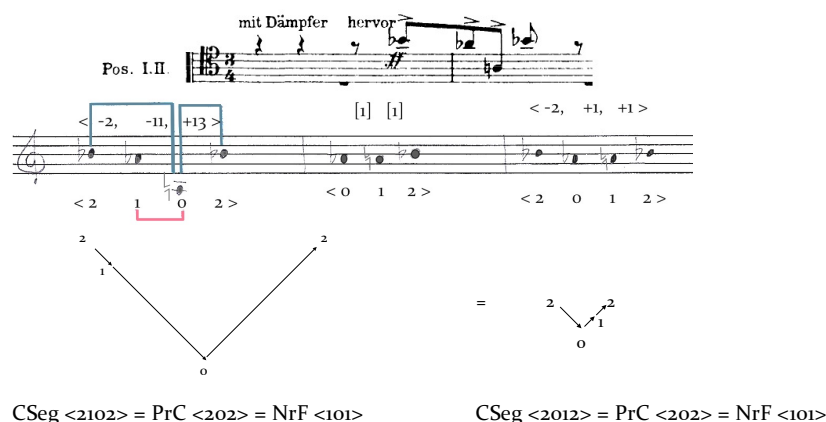


Fig. 37 *Peripetie*, bb. 24-25

38.(P) DLS 1.M: Unica monodica: bb. 24, Tpt e Corni

Il principio è riesposto ancora una volta a poche battute di distanza, affidato a trombe e corni, che espongono direttamente il motivo lineare (ip) <+11, +2>. Ci troviamo di fronte, qui, ad un esempio analogo e al contempo inverso rispetto a quello appena osservato, ove cioè il profilo esposto e realizzato tramite il procedimento ottavizzante semplifica, anziché rendere più complessa, la linea della figura. Il *Twist Down-Up* CSeg pci <102> è trasformato infatti in una *Line-up* ip <012>, rielaborando non la forma permutata base <021>, come nell'esempio precedente, ma la sua inversione <102>.

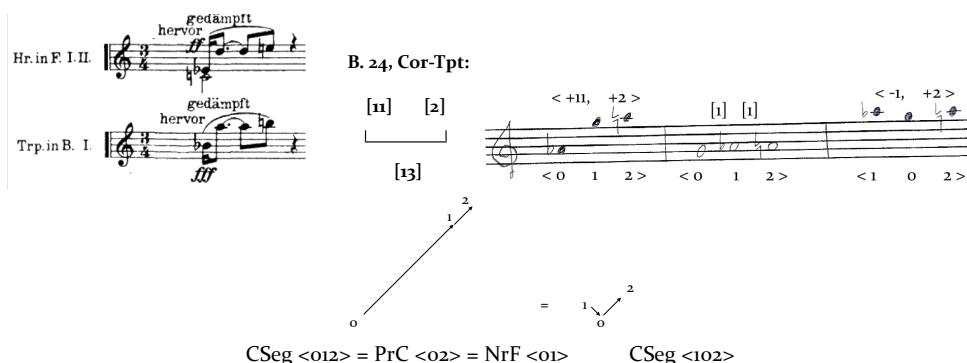


Fig. 38 *Peripetie*, b. 24

Nelle battute che seguono il procedimento è ripetuto e associato a un procedimento di ampliamento delle dimensioni e della complessità delle figure mediante un aumento progressivo delle loro altezze e una variazione della successione intervallare tramite spostamento del grado trasposto di ottava.

39.(F) O/DLS 1.M: Unica monodica: bb. 20 (EH, Cl), 24 (Picc, EH), 25 (Fg; BCl e Fg)

Sulla destra nella pagina 1479 degli *Skizzen und Erste Niederschrift* dell'op. 16 (immagine in basso), Schönberg annota a matita una piccola figura che, pur non essendo presente direttamente in *Peripetie*, richiama da vicino le strutture semitonal elaborare tramite permutazione e trasposizione di ottava di un'altezza.



Fig. 39a *Skizzen und Erste Niederschrift*, 1479, ASC

La figura, con le stesse altezze, è contenuta nel terzo dei cinque pezzi (b. 40 Picc, b. 25 Fg e BbCl, indicata qui di seguito con la lettera A). Essa compare anche in due forme variate, A' e A'', nelle misure subito precedenti.

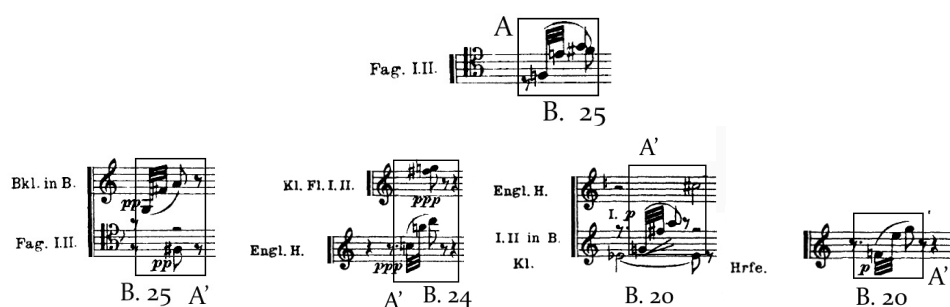


Fig. 39b

La prima variante A' consiste nella suddivisione della figura fra due strumenti: quello principale espone tutte le altezze tranne il Fa# finale, che viene esposto da un secondo strumento (b. 25 BassCl e Fg), anche all'ottava inferiore, dopo il Sol (b. 20, BbCl e EH), associato anche a un raddoppio del Sol all'ottava superiore (b. 24, EH e Picc).

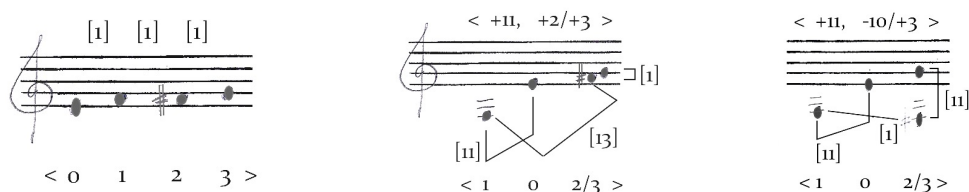


Fig. 39c *Farben*, bb. 20, 24, 25, 40

Nel caso della seconda variazione A" (bb. 20-21 Picc e Fl, 24-25 Arpa e Cel), la figura è sottoposta contemporaneamente a un'espansione verticale, esposta da due voci parallele, e a inversione del profilo complessivo, discendente anziché ascendente.

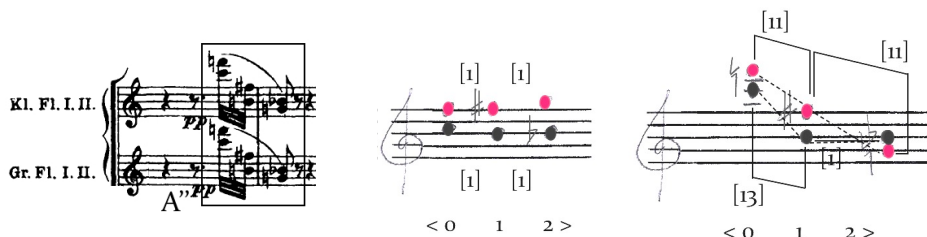


Fig. 39d *Farben*, bb. 20-21 Picc, Fl

A differenza delle precedenti, si nota qui una peculiare disposizione delle note. Le sei altezze corrispondono a tre gradi melodici cromatici ascendenti e tre discendenti, che procedono divergendo fra loro (la superiore ascendente e l'inferiore discendente). Tra il primo e il secondo accordo le due voci si spostano nel registro d'ottava inferiore, saltando di nona minore quella inferiore ($Do_5 \rightarrow Si_3$), e di settima maggiore quella superiore ($Fa_5 \rightarrow Fa\#_4$). Fra il secondo e il terzo accordo Schönberg applica invece uno scambio delle parti. Il Sol_3 proveniente dal $Fa\#_4$ della voce superiore (a distanza di [11]) passa alla voce inferiore; viceversa il Si_3 , anziché saltare di nona minore, scende di grado sul Sib_3 della voce superiore. Di conseguenza la distanza reale fra le due voci nei tre accordi è rispettivamente di [5], [7] e [3].

In questi esempi tratti dal terzo dei cinque pezzi, quindi, Schönberg esplicita il principio della trasposizione d'ottava come elemento di variazione di una forma basilare unitaria, ove la figura è esposta da un solo strumento e con trasposizione della prima sola altezza, in una con doppia trasposizione (A') e con doppia trasposizione, moltiplicazione delle voci (espansione) e incrocio. Anche in questo caso, tuttavia, come accade anche in *Peripetie*, l'ordine di apparizione nello svolgimento del pezzo procede in realtà a ritroso, a partire dalla figura più elaborata o modificata (bb. 20) e verso la forma base (b. 25)

Amériques

40.(A) O/DLS 1.M: Unica monodica: bb. 492 (Picc, EbCl) e bb. 493-494 (Picc, EbCl)

In *Amériques* non si riscontra un elevato numero di figure 'di passaggio' esplicite tra le strutture semitonalì e quelle diatonizzate simili a quelle osservate in *Peripetie*. Il principio dell'ottavizzazione si mostra, piuttosto, nel cambio di registro nell'ambito di figure e linee melodiche ampie, che comprendono l'intero totale cromatico. Strutture di piccole dimensioni, molto frequenti in Schönberg, non sono qui molto numerose e spesso si inseriscono in conglomerati sonori più ampi, sia dal punto di vista delle linee melodiche prolungate, ma soprattutto nelle strutture verticali, ove il principio dell'ottavizzazione di un intervallo cromatico stretto a formare relazioni di nona minore e settima maggiore è al contrario pervasivo. Molte delle strutture che in *Peripetie* hanno natura melodica sono sviluppate da Varèse nella dimensione spaziale, con conseguente moltiplicazione dei rapporti intervallari non solo tra note giustapposte ma anche tra quelle sovrapposte.

L'elaborazione melodica che offre Varèse del motivo appena osservato in Schönberg muta in direzione di una maggiore complessità della figura, ove la diatonizzazione

dell'intervallo cromatico espanso non è 'diretta' ma indiretta, tramite l'utilizzo di un procedimento permutativo sulle altezze, che fanno sì che l'intervallo cromatico espanso risuoni direttamente, preceduto o seguito dall'intervallo diatonico più piccolo.

Ne è un esempio la figura affidata al flauto piccolo (in parte raddoppiata dal clarinetto in Mib) che compare per la prima volta a b. 492, nel passaggio *Grandioso* (c. 49).¹

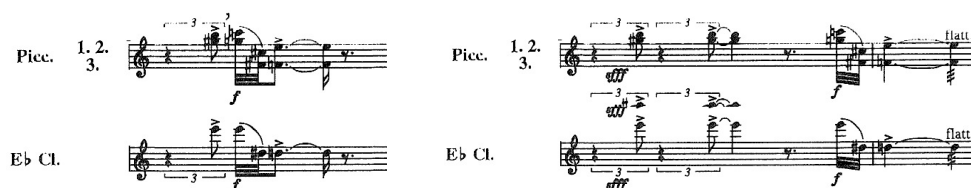


Fig. 40a *Amériques*, bb. 492 (sin) e bb. 493-494 (dx)

La struttura di base è formata da due insiemi cromatici di tre e cinque altezze, che sono distribuite fra due voci e sottoposte a ottavizzazione e permutazione.

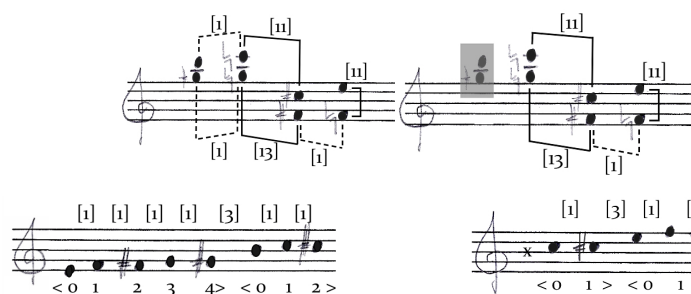


Fig. 40b *Amériques*, b. 492

Fig. 40b *Amériques*, bb. 493-494

La disposizione delle voci scelta e il salto d'ottava centrale crea non solo una simmetria e un equilibrio nella figura, ma anche relazioni cromatiche strette ([1]) e late ([11] e [13]) nelle e fra le due parti, sia melodiche che armoniche.



Fig. 40c *Amériques*, bb. 492

¹ La figura si trova poi ripetuta nelle quattro misure seguenti: in una forma ridotta (bb. 493-494, e b. 496) o estesa (b. 495).

5. FIGURE DIATONIZZATE LINEARI (Es. 41-42)

41.(P) DLS 1.M: Unica monodica: bb. 19-21: Ob, EH, Cl, VI II, CB

Alcuni esempi di queste forme diatonizzate, dalla struttura non più riconducibile a un frammento semitonale stretto esteso, si trovano nelle battute 19-21, all'inizio della sezione di sviluppo di *Peripetie*. Sei figure si sovrappongono e si succedono nel giro di due misure, esposte da sei strumenti diversi (contrabbasso, violoncello, corno inglese, contrabbasso, clarinetto in Sib e oboe). Esse si compongono di tre intervalli disposti in senso ascendente, che danno luogo a differenti combinazioni intervallari contenenti due relazioni cromatiche espanse. Esse possono essere disposte in modo tale che:

1. la [11] si trovi all'interno della [13] (es. 1, 2, 3 e 4, Fig. 41b),
2. la [11] e la [13] si trovino embricate l'una dentro l'altra tramite intervallo comune (es. 5, Fig. 41b)
3. due [11] con struttura simmetrica speculare siano embricate l'una nell'altra grazie all'intervallo centrale comune (es. 6, Fig. 41b).

La prima tipologia, in particolare, deriva dalla struttura [11][2] (pattern permutato <102>, struttura Lab-Sol-La), alla quale è aggiunta un'altezza intermedia che 'diatonizza' la settima maggiore melodica, così suddivisa in due intervalli diatonici, nello specifico:

- 1, 6: [4][7]
- 2, 3, 4: [3][8]
- 5: [4][9]

3. B. 19-20, Vl2-EH:
[11]
6. B. 20-21, Ob:

[3] [8] [2]
[4] [7] [4]

[13]
[11]

5. B. 20, Cl:

[11]

[4] [9] [2]

[13]

2. B. 19-20, Vl2-EH:

[11]

[3] [8] [2]

[13]

1. B. 19, CB:
4. B. 20, CB:

[11]
[11]

[4] [7] [2]
[3] [8] [2]

[13]
[13]

Fig. 41a *Peripetie*, bb. 19-21

Anche l'ordine di apparizione delle figure nel passaggio appare significativo. La prima (1.), affidata ai contrabbassi, suddivide la settima maggiore in una terza maggiore [4] e una quinta giusta [7], alle quali aggiunge la seconda maggiore [2] per ottenere la nona minore [13]. La seconda tipologia occorre nelle forme 2., 3. e 4. (VL2, EH, CB), con le stesse altezze nel caso delle prime due e trasposta di quarta giusta (più ottava) inferiormente nei contrabbassi; qui Schönberg sostituisce il primo tricordo con la combinazione terza minore-sesta minore [3][8]. La seconda maggiore resta invariata, producendo come prima una nona minore. Seguono le due forme più variate. La prima (5., Cl) presenta un ordine dei due intervalli strutturali invertito: la settima maggiore, composta questa volta da una sesta maggiore [9] e una seconda maggiore [2], appare nella seconda parte, la più acuta, della figura, mentre la nona minore, composta ora da una terza maggiore [4] e da una sesta maggiore centrale [9], è posta nella parte iniziale del disegno. In ordine di apparizione, i due intervalli componenti la settima vanno allontanandosi, l'uno ampliandosi e l'altro riducendosi rispetto alla prima figura apparsa ai contrabbassi: il primo passando da [4]→[3]→[2], e rispettivamente il secondo [7]→[8]→[9]. L'ultima figura si differenzia per la mancanza dell'intervallo di [13] e per la struttura simmetrica speculare. Inoltre la disposizione delle figure nei registri d'ottava pone in evidenza una costruzione simmetrica parallela, ove le sei figure, divise in due gruppi, si dispongono rispettivamente la prima in un registro inferiore ed entrambe le successive due su quello superiore; il modello si ripete per le tre figure seguenti, in tutto trasposto di tono inferiormente. L'estensione di nona delle ultime due figure fa sì che tutte e quattro le figure poste nel registro superiore condividano la nota più acuta Mi_4 (Fig. 41b).

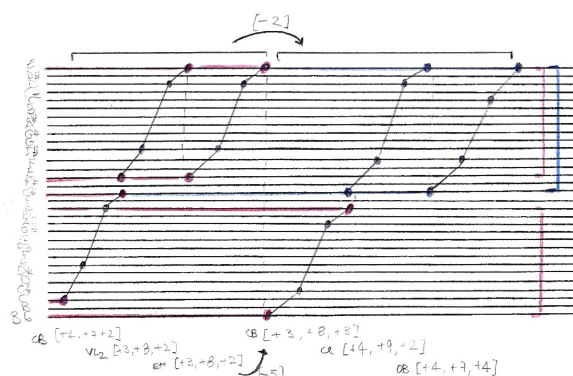


Fig. 41b *Peripetie*, bb. 19-21

*Amériques***42.(A) DLS 3.M: Texture monodica: bb. 91-92, CB**

In *Amériques* non vi sono motivi melodici diatonizzati lineari che presentino una regolarità simile a quella delle figure appena mostrate. Si trova un esempio nelle figure dei contrabbassi (bb. 91-92) che si ripetono a formare un breve strato texturale, con strutture diatonizzate [4][7]. Varèse sovrappone ad esse altri due strati, ciascuno con un'altezza fissa, che aggiungono alla struttura reiterata relazioni cromatiche di semitono e di settima maggiore.

The image shows a musical score for measures 91-92 of *Amériques*. The parts are Bsn. 1., Timp. 1. and 2., Vlas., Vc., and Cb. The Cb. part is highlighted with a red box and labeled 'staccato' and 'pp'. The Vc. part is also highlighted with a red box and labeled 'pizz.'. The Bsn. part is highlighted with a red box. The Timp. part is highlighted with a red box. The Vlas. part is highlighted with a red box. The Vc. part is highlighted with a red box. The Cb. part is highlighted with a red box. The Cb. part has a red box around it with the label [4][7]. The Vc. part has a red box around it with the label [11]. The Bsn. part has a red box around it with the label [11]. The Timp. part has a red box around it with the label [7][4]. The Vlas. part has a red box around it with the label [1]. The Vc. part has a red box around it with the label [1]. The Cb. part has a red box around it with the label [11].

Fig. 42a *Amériques*, bb. 91-92

Le strutture diatonizzate lineari melodiche, in *Amériques*, appaiono spesso suddivise internamente in tre (b. 188) o più intervalli (b. 44), combinati a formare architetture cromatiche espanse di settima e nona.

The image shows a musical score for measure 188 of *Amériques*. The parts are Trbs. 1-5, Tuba, Vlas., Vc., and Cb. The Trbs. part is highlighted with a red box and labeled [11]. The Tuba part is highlighted with a red box and labeled [3]. The Vlas. part is highlighted with a red box and labeled [4]. The Vc. part is highlighted with a red box and labeled [4]. The Cb. part is highlighted with a red box and labeled [11].

Fig. 42b *Amériques*, b. 188

The image shows a musical score for measure 44 of *Amériques*. The parts are Bb Cls. 1-2, A Cls. 1-2, and C Tpts. 3-4. The Bb Cls. part is highlighted with a red box and labeled [13]. The A Cls. part is highlighted with a red box and labeled [11]. The C Tpts. part is highlighted with a red box and labeled [11].

Fig. 42c *Amériques*, b. 44

6. FIGURE DIATONIZZATE PERMUTATE A (Es. 43-57)

Peripetie

43.(P) DPC 1.M: Unica monodica: bb. 1-2, BbCl, BassCl, Fg

Il processo di diatonizzazione da una struttura ottavizzata, in base al principio d'interpolazione di un'altezza entro una relazione cromatica espansa, è ravvisabile seppur indirettamente da un'analisi degli schizzi dell'op. 16. In particolare è utile osservare il rapporto di parentela che unisce la citata figura contenuta in *Farben* (Fig. 39a e b), formata dalla struttura ottavizzata, con altre *Gestalten* distribuite in *Peripetie*.



Fig. 43a *Peripetie*, ASN, 1479

A destra dello schizzo (1479) Schönberg annota con un *ductus* rapido, a matita la struttura melodica di base (S4), derivata da un tetracordo semitonale, 'espanso' per trasposizione inferiore di ottava della prima altezza (Fa). La successione Fa₃-Mi₄-Sol₄-Fa₄¹ produce la struttura intervallare permutata <+11, +3, -1> che, ordinata linearmente, dà luogo alla successione:

$$<+11, +2, +1>$$

A sinistra di essa si riconoscono:

- 1) S2: l'accordo di apertura del terzo dei cinque pezzi («Farben-Akkord») in particella, già corredato di qualche indicazione di strumento;
- 2) S5: l'arpeggio seguito dall'accordo con cui si apre *Peripetie*.

Entrambe contengono due strutture che derivano, l'una direttamente (S5) e l'altra indirettamente (S2), ovvero mediata attraverso S5, dall'idea cromatica ottavizzata S4 e che sono fra loro in stretta relazione strutturale. Si osservi dapprima la relazione di similarità che lega S4 il cosiddetto «jumping fish motive»² di *Farben* a S5, la prima *Grundgestalt* che occorre in apertura di *Peripetie*.

Le quattro note di S4 corrispondono alle altezze dispari della successione che compone l'arpeggio S5 (1-3-5) e dalla nota superiore dell'accordo che gli fa seguito (Mib), tutto trasposto una distanza di terza minore (e ottava): Re₂-Do₃-Mi₃-Mib₄

¹ Nel suo studio sugli schizzi dell'opera 16, Keathley trascrive S4 con le altezze F-E-G#-F, anziché F-E-G-F#. Cfr. E. L. KEATHLEY, *Schoenberg's Op. 16/IV: An Examination of the Sketches* cit., pp. 77 ss.

² Robert Craft osserva che, nella partitura del 1949, il quarto pezzo fu rinominato con il titolo: *Morning by a Lake*. Citando Wellesz, egli afferma che non solo il titolo ma lo stesso soprannome di «jumping fish motive» erano utilizzati da Schönberg in privato. Craft identifica tuttavia il motivo con la figura che appare a cifra 3 (Fa₃-Mi₄-Sol₄, mancante quindi del Fa# che appare negli schizzi). Cfr. R. CRAFT, *Schoenberg's Five Pieces for Orchestra* cit., pp. 15-16, nota 9. L'autore far riferimento a: EGON WELLESZ, *Arnold Schönberg*, trad. W. KERRIDGE, London, Dent, 1925.

($\langle +11, +3, +11 \rangle$), che in S_4 sono trasposte di terza minore superiore e contratte nella successione: $\langle +11, +2/+3 \rangle$. Dal momento che il Fa^\sharp e il Sol risuonano contemporaneamente, si può anche trascrivere la struttura con la notazione: $\langle +11, +3, -1 \rangle$, che mette in evidenza il rapporto di analogia con S_5 , che si differenzia per trasposizione del Mib all'ottava superiore (con lo scambio $\langle -1 \rangle \rightarrow \langle +11 \rangle$). In S_5 Schönberg inserisce quindi rispetto alla figura di base S_4 , documentata dagli schizzi, delle altezze intermedie tra i gradi cromatici espansi di settima maggiore: rispettivamente il Fa tra il Re e il Do^\sharp (a formare il tritordo $[3][8]$) e La tra il Mi e il Mib ($[5][6]$). La figura definitiva presenta tuttavia un profilo *permutato* alla figura, ottenuto tramite lo scambio delle due note Mi e La , che dà luogo alla successione:

$$\langle +3, +8, +8, -5, +11 \rangle.$$

Il passaggio dall'una all'altra figura è ottenuto quindi tramite:

- *diatonizzazione* della settima maggiore ascendente di S_4 ($Fa-Mi$, $[11]$), che forma il tritordo di S_5 $Re-Fa-Do^\sharp$ ($[3][8]$),
- *espansione* della seconda minore $Sol-Fa^\sharp$ (S_4) nella settima maggiore $Mi-Mib$ $[11]$ (S_5)
- *diatonizzazione* della settima maggiore $Mi-Mib$ con l'aggiunta del La a formare il tritordo $Mi-La-Mib$ ($[6][5]$).

I due intervalli cromatici espansi di S_4 ($Fa-Mi$ $[11]$, e $Fa-Fa^\sharp$ $[13]$) sono mantenuti in S_5 , trasposti e riempiti (diatonizzati); mentre l'intervallo cromatico stretto $Fa^\sharp-Sol$ $[1]$ è ottavizzato in $[11]$.

Fig. 43b Op. 16: *Peripetie*, b. 1 (sin, S_5), *Farben*, bb. 20-25 (dx, S_4)

Una struttura simile basata sul tritordo diatonizzato $[3][8]$, al quale è aggiunta una quarta altezza in questo caso ascendente, è presente nel secondo dei cinque pezzi, *Vergangenes* (bb. 36-41, Fig. XY). Il motivo è costituito dalla successione melodica:

$$\langle +3, +8, -1 \rangle$$

contenente il tritordo ascendente di apertura di S_5 ($[3][8]$), che qui diviene cornice esterna della figura, al quale si aggiunge una relazione cromatica stretta discendente.

A PERIPETIE SECONDO AMÉRIQUES SECONDO PERIPETIE

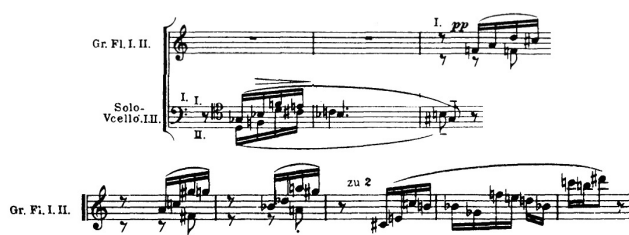


Fig. 43c Op. 16/II, bb. 34 e 36; e bb. 37-41

Lo schizzo 1479 mette in evidenza un secondo aspetto fondamentale, tanto per Schönberg quanto per Varèse, che consiste nel trasferimento di una struttura melodica in una accordale (e viceversa). Si prendano gli elementi S₂, accordo di apertura di *Farben*, ed S₅, arpeggio iniziale di *Peripetie*.

L'accordo di cinque note del terzo pezzo (Do₂-Sol#₂-Si₂-Mi₃-La₃) presenta la seguente struttura intervallare:

$$[8, 3, 5, 5]$$

mentre, come visto, l'arpeggio è formato dalla linea melodica: Re₂-Fa₂-Do#₃-La₃-Mi₃,

$$<+3, +8, +8, -5>.$$

Tramite una proiezione verticale³ dell'arpeggio di S₅, si ottiene la successione:

$$<+3, +8, +3, +5>$$

che corrisponde alla struttura di base dell'accordo di apertura di *Farben*, con trasposizione della nota più acuta La₃ di due ottave inferiormente (La₁).

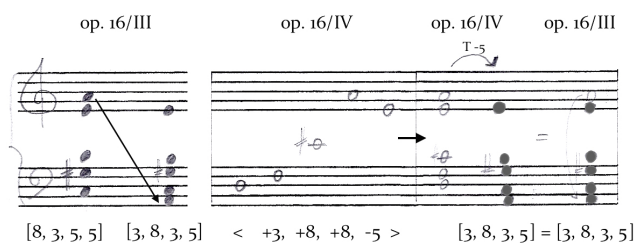


Fig. 43d *Peripetie*

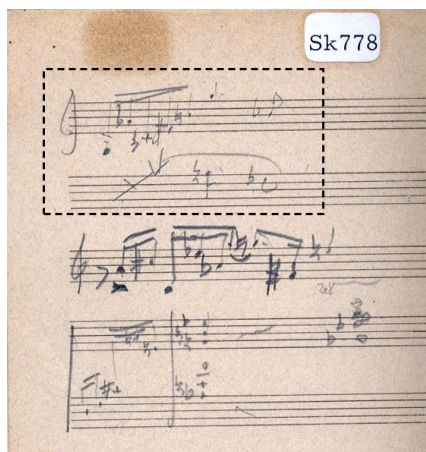
Le due *Grundgestalten*, poste a distanza di [5], condividono quindi la stessa struttura armonica [3, 8, 3, 5].

Peripetie

In *Peripetie* si riconoscono tre tipologie peculiari di strutture diatonizzate, che trovano riscontro anche in *Amériques*.

44.(P) DPC 1.M: Unica monodica: bb. 10, BbCl e bb. 35-38, Archi:

Nello schizzo Sk778 Schönberg annota quattro strutture. Le prime due in alto (S₁₆/S₁₇) corrispondono a due varianti della stessa figura che occorrono in *Peripetie* rispettivamente alle battute 35-38 (S₁₆, archi) e alle misure 10-13 (S₁₇, cl), cambiate solo nella struttura ritmica. La stessa costellazione di altezze si presenta poi sotto forma di ulteriori varianti dalla struttura più contratta ma espanse morfologicamente. In base al trattamento che riceve, essa può essere considerata una delle *Grundgestalten* del pezzo. La figura si basa su una struttura che, in base alla sistematica presente, può essere definita come *diatonizzata permutata*.

Fig. 44a *Peripetie*, Sk 778Fig. 44b *Peripetie*, bb. 35-38 (S₁₆) e bb. 10-13 (S₁₇)

Il corpo centrale del disegno corrispondente alle prime due battute è identico nelle due figure (corrispondente al tratto continuo ascendente segnato dal compositore nello schizzo in S₁₇).⁴

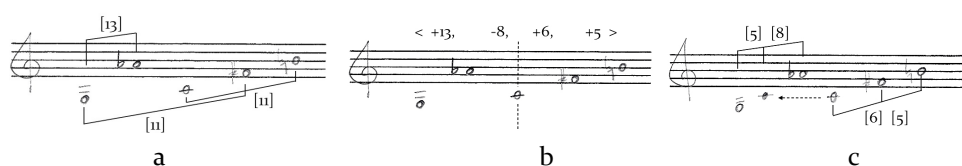
La struttura intervallare comune di S₁₆ e S₁₇ è la seguente:

$$\langle +13, -8, +6, +5 \rangle$$

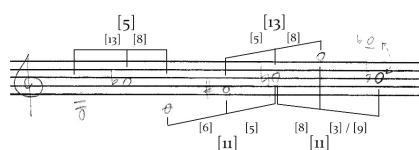
formata dalla giustapposizione di strutture cromatiche espanse. Ognuna delle cinque altezze è in rapporto cromatico (per lo più espanso) con almeno un'altra nota del motivo (Fig. 44c), mentre il Do centrale divide il disegno in due metà, assumendo il ruolo di altezza di collegamento fra i due tricordi costitutivi della figura (Fig. 44d). La

⁴ I due motivi di Sk778 compaiono anche scritti per esteso nello schizzo Sk376, probabilmente successivo.

metà di sinistra presenta una struttura melodica permutata che espone melodicamente dapprima l'intervallo esterno espanso [13], di moto ascendente, e quindi la [8] discendente. La posticipazione del Do fa risuonare come primo intervallo la dissonanza più aspra; tuttavia una 'verticalizzazione' delle tre altezze melodiche rende esplicita l'articolazione interna della struttura diatonizzata di nona minore: [5][8] (Fig. 44e). Al contempo, nella seconda metà del disegno, la successione lineare $\langle +6, +5 \rangle$ espone la struttura diatonizzata lineare di settima maggiore [6][5]. La posticipazione del Do rispetto al Lab consente al compositore di unire le due strutture, evitando la ripetizione del Do, e di conferire varietà alla figura tramite l'associazione dei due tipi di profili primari, il primo *permutato* e il secondo *lineare*.

Fig. 44c *Peripetie*, corpo S16 e S17

Al corpo comune di ciascuna delle due figure, S16 e S17, Schönberg aggiunge due altezze, che moltiplicano le relazioni cromatiche aggiungendo due diversi tipi di relazioni tricordali, entrambi mancanti nel corpo del motivo e contenenti un intervallo di sesta maggiore. Nel caso di S16 (Fig. 44d), l'aggiunta del Sol-Sib dopo il Si permette di esporre un primo tricordo di nona minore, formato dalle altezze Fa#-Si-Sol ([5][8]). Al contempo le ultime tre note Si₃-Sol₄-Sib₃ producono la successione intervallare $\langle +8, -9 \rangle$, che può esser fatta derivare dal tricordo Si₃-Sol₄-Sib₄ variato mediante trasposizione di ottava dell'ultima altezza inferiormente, ossia rivoltando l'ultimo intervallo di sesta maggiore in uno di terza minore. La struttura $\langle +8, +3 \rangle$ avrebbe prolungato ulteriormente il gesto ascendente iniziato dal Do, che invece, tramite la trasposizione, viene concluso con una curva discendente analoga a quella iniziale e prodotta dal tricordo permutato.

Fig. 44d *Peripetie*, S16

La successione intervallare riportata alle strutture basilari, soggiacenti alla figura:

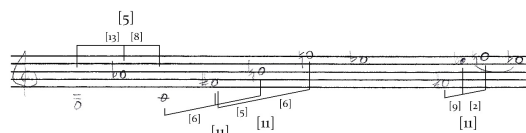
$$\langle 5, 8 -- 6, 5 -- 8, 3 \rangle$$

mette in evidenza una corrispondenza fra la struttura gerarchica insita nelle strutture tricordali, di cui si è parlato nel precedente capitolo, e la morfologia che Schönberg sceglie nel dar forma alle tre strutture. Il tricordo più 'stabile', $\langle +6, +5 \rangle$, occupa la posizione centrale della figura ed è l'unico dei tre ad essere esplicitato nella forma *lineare* dei due intervalli componenti; segue nella gerarchia la struttura tricordale che presenta l'intervallo 'risultante' in comune con il tricordo centrale, ossia [5, 8], che è

posto in apertura della figura e variato tramite permutazione delle altezze, facendo tuttavia risuonare i suoi due intervalli componenti, nella successione $\langle +13, -8 \rangle$; la forma meno ‘stabile’, separata dal tricordo centrale tramite due passaggi (da 6-5 \rightarrow a 5-8 \rightarrow a 8-3), è anche quella che non soltanto appare come ‘appendice’ rispetto al corpo del disegno, e che è posta in posizione esterna ad esso, ma è anche quella più distante dalla struttura originale e maggiormente deformata dal punto di vista intervallare (esponendo la relazione melodica [9] che non appartiene ‘direttamente’ alla struttura tricordale).

In S₁₇, Schönberg aggiunge al corpo della figura le due ultime altezze Fa e Mib. Il Fa partecipa della struttura tritonica di settima maggiore Fa[#]-Si-Fa ([5][6]), specularmente simmetrica rispetto a quella del tricordo centrale. Anche il Mib successivo chiude la figura con una linea spezzata discendente di seconda maggiore, tende a e considerato come altezza intermedia fra il Fa[#]₃ e il Fa₄ produce quindi la struttura complementare a quella finale di Si6, formata cioè ugualmente da una [9] che viene però accoppiata a una [2] per dar luogo alla [11] anziché [13]. Appare interessante, infine, il ruolo del Fa[#] non soltanto in quanto nota centrale fra le sette altezze, ma anche nell’estensione di registro della figura intera. Il Fa[#]₃ divide infatti i due tetracordi, mettendone in evidenza la struttura quasi isomorfa che espone nella sua prima metà il tricordo ‘pivot’ [11][2], che viene sottoposto a una ‘rotazione’ (o *infolding*) nel secondo tricordo, ove la seconda maggiore, come nell’esempio precedente, è proiettata verso l’interno della figura anziché in direzione acuta. I due CSeg mettono in evidenza il procedimento di variazione che Schönberg applica *all’interno* della figura stessa e che richiama il concetto di micro-macrocosmo più volte menzionato nelle pagine precedenti:

$$\begin{array}{ll} \text{Sol-Do-Fa\#-La :} & \langle +5, +6, +2 \rangle = [11] + [2] = [13] \\ \text{Fa\#-Si-Mib-Fa :} & \langle +5, +6, -2 \rangle = [11] - [2] = [9] \end{array}$$

Fig. 44e *Peripetie*, S₁₇

45.(P) DPC 1.M: Unica monodica: bb. 29-30, Corni

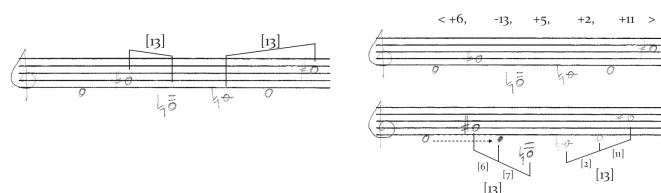
Una prima variazione della struttura appena esaminata appare in una *Gestalt* dei corni, alle misure 29-31, e può essere considerata come la base dei suoi ulteriori sviluppi. Nonostante la variazione ritmica, il profilo generale del corpo della figura resta quasi invariato, con un movimento formato da un *Twist Up-Down*, seguito da una *Line Up-Up* ($\langle +, -, +, +, + \rangle$). Rispetto alla forma originale, Schönberg estende la figura aggiungendo un ultimo salto ascendente.



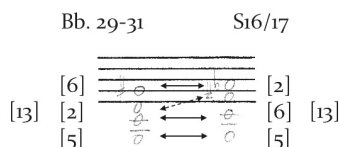
$$\langle +6, -13, +5, +2, +11 \rangle$$

Fig. 45a *Peripetie*, bb. 29-30

L'elemento di variazione, in questo caso, è affidato alla struttura intervallare, formata dalla successione melodica: $\langle +6, -13, +5, +2, +11 \rangle$, suddivisibile nei due tricordi $\langle +6, -13 \rangle$ e $\langle +2, +11 \rangle$, giustapposti a distanza di quarta [5] senza altezze comuni. Come già in Si6, nella prima struttura Schönberg dispone le tre altezze del tricordo (dal basso: Sol-Re-Sol#, [7][6]) in modo da far risuonare uno dei due intervalli componenti ([6]) e la cornice intervallare esterna ([13]), sottintendendo quindi il secondo intervallo [7]. Egli ottiene in questo modo un profilo *permutato* (Twist: Up-Down). Il tricordo seguente, corrispondente alla 'forma pivot' [2][11], inverte la direzione del profilo e completa la figura con il segmento ascendente Do-Re-Do# (Line, Up-Up).

Fig. 45b *Peripetie*, bb. 29-30

Se si confronta il corpo di questa variazione (dunque senza tener conto dell'ultimo Do#, Fig. 45c) con quello della forma base rilevata negli schizzi Si6 e Si7, si vede chiaramente l'analogia che lega le due strutture accordali. Esse condividono non solo l'architettura esterna complessiva di nona minore, ma anche tre delle quattro altezze; la sostituzione Fa#-Re dà luogo a un'inversione dei due intervalli superiori ([2][6] in [6][2]). Se la contiguità di [5][6] in Si6/17 faceva risuonare anche la relazione espansa di settima maggiore Sol-Fa#, in seguito all'inversione dei tre intervalli alle battute 29-31 essa viene meno. L'inversione degli intervalli nei tricordi, da [5][6][2] a [5][2][6], non produce quindi una nuova figura ma una sua semplice variante.

Fig. 45c *Peripetie*, bb. 29-30

46.(P) DPC 3.M: Texture monodica: bb. 59-63, Cl, Vl2

Una variazione morfologica del corpo della figura in forma di texture monodica a strati sfasati e ad altezze fisse (Fig. 45d), conferma il valore primario della struttura $\langle +13, -8, +6, +5 \rangle$ ai fini dello sviluppo formale del pezzo.

Questo stadio avanzato di elaborazione, che affetta non più l'aspetto strutturale interno (immutato anche nelle altezze, Sol-Sol#-Do-Fa#-Si), né la figura internamente, quanto il suo svolgersi nel tempo, compare infatti alla fine del pezzo (bb. 59-63), ove tutte le *Grundgestalten* sono reiterate in texture prolungate sovrapposte, e preparano il climax finale raggiunto dall'accordo in Tutti (c. 9).

Fig. 46 *Peripetie*, bb. 59-63 (dettaglio)

Amériques: Retrogradazione**47.(A) DPC 3.M: Texture monodica: bb. 317-329, Eb/ACI, Fg, Vl1, Vla**

Anche Varèse fa largo uso di figure costruite su una struttura tricordale diatonizzata e non di rado esse mostrano una particolare analogia con le figure tematiche di *Peripetie*. Un esempio riguarda proprio il motivo melodico appena esaminato, che ricorre in *Amériques* non soltanto in differenti forme variate e deformate, ma anche nella struttura originaria, presentata con le stesse altezze del ‘modello’. Ciò accade verso la fine della macro-sezione di sviluppo (cifra 34, bb. 317-329/1), a conclusione di una serie di sue elaborazioni. Qui il compositore costruisce intorno alla figura un intero passaggio lungo tredici misure, nelle quali il motivo è reiterato quasi senza soluzione di continuità per cinque volte (Fig. 46, nei rettangoli a linea tratteggiata, numerati da 1 a 5). Ogni ripetizione è affidata a una coppia di strumenti (della famiglia dei legni e degli archi), che si alternano regolarmente in una sorta di ‘forma rondò’:

- 1) ACI - Vla (A),
- 2) Fg - Vl2 (B),
- 3) ACI - Vla (A),
- 4) EbCl - Vl1 (C)
- 5) ACI - Vla (A)

Per quanto riguarda la struttura intervallare, Varèse introduce ad ogni occorrenza una leggera variazione strutturale del motivo, oltre che del suo profilo. In base a un principio formale generalmente valido nel pezzo, la forma identica all’originale è posta all’inizio e alla fine del passaggio (rettangoli a linea continua, n° 1, 4 e 5).

The musical score for measures 317-329 of *Amériques* shows five repetitions of a melodic motif. The instruments involved are A.Cls. (Alto Clarinet), Bsns. (Bassoons), Vlns. (Violins), Vlas. (Violas), Eb Cl. (E-flat Clarinet), and A.Cls. (Alto Clarinet) again. The motif is repeated five times, each time by a different pair of instruments. The first and fifth repetitions are marked with continuous lines, while the others are marked with dashed lines. The score also includes dynamic markings like 'p', 'f', 'con sord.', and 'ff'.

Fig. 47a *Amériques*, bb. 317-329

Fissando come struttura di base la seguente successione diastematico-intervallare, corrispondente al modello (nella tabella in basso evidenziata in rosso)

$$\begin{array}{ccccc}
 1 & 2 & 3 & 4 & 5 \\
 \text{Sol} & \text{Lab} & \text{Do} & \text{Fa\#} & \text{Si} \\
 < & +13, & -8, & +6, & +5 >
 \end{array}$$

è possibile ricostruire la struttura complessiva della variazioni, realizzate mediante elisione o aggiunta di intervalli. La componente aggiuntiva più ricorrente è costituita dal pattern tritonico $< +6, -6 >$ (Do-Fa#-Do) che normalmente precede la figura di base (Fig. 47b, motivi 1, 4 e 5). La giustapposizione fra le due componenti aggiunge al motivo originale una prima oscillazione di tritono, che richiama quella di quinta del tema del flauto (Do-Sol-Do). Completata dalla quarta discendente, essa dà luogo a un tricordo 'stabile' di settima maggiore [6][5] che spesso dà avvio al motivo di base. La tabella in basso offre una rappresentazione schematica delle ricorrenze e regolarità delle strutture nel passaggio.

Motivo	Motivo 1	Motivo 2	Motivo 3	Motivo 4	Motivo 5
Strumenti	ACI-Vla	Fg-Vl2	ACI-Vla	EbCl-Vh	ACI-Vla
Intervalli	$< +6, -6, -5 >$ $< +13, -8, +6, +5 >$	$< +8, -8, -5 >$ $< +5, +6, -6 >$ $+11$	$< -5, +5, +8, -8 >$ $< +6, -6, -5 >$ $< +5, +6, +5 >$	$< +6, -6, -5 >$ $+5$ $< +6, -6, -5 >$ $< +13, -8, +6, +5 >$ $< +6, -6, -5 >$ $< +13, -8, +6, +5 >$	$< +13, -8, +6, +5 >$ $-11,$ $< +6, -6, -5 >$ $< +13, -8, +6, +5 >$
Gradi	$3-4-3$ $1-2-3-4-5$	$3-2-3-1$ $3-4-3$ $3-5$	$3-1-3-2$ $3-4-3$ $1-3-4-5$	$3-4-3$ 1 $3-4-3$ $1-2-3-4-5$ $3-4-3$ $1-2-3-4-5$	$1-2-3-4-5$ $3-4-3$ $1-2-3-4-5$
Altezze	Do-Fa#-Do Sol-Lab-Do-Fa#- Si	Do-Lab-Do-Sol Do-Fa#-Do Do-Si	Do-Sol-Do-Lab Do-Fa#-Do Sol-Do-Fa#-Si	Do-Fa#-Do Sol Do-Fa#-Do Sol-Lab-Do-Fa#-Si Do-Fa#-Do Sol-Lab-Do-Fa#-Si	Sol-Lab-Do-Fa#-Si Do-Fa#-Do Sol-Lab-Do-Fa#-Si

Fig. 47b Amériques, bb. 317-329

Analogamente, nei motivi 2 e 3, dopo l'oscillazione di quinta aumentata Varèse inserisce i tricordi diatonizzati di nona minore $< -8, -5 >$ o $< +5, +8 >$, che seguono direttamente il tricordo [6][5] nella citata struttura gerarchica tricordale. Interessante notare anche la presenza di una relazione di retrogradazione le altezze dei motivi 2 e 3 (Do-Lab-Do-Sol diventa Do-Sol-Do-Lab). In questo modo Varèse attenua l'effetto texturale, inserendo variazioni, tramite inversioni e permutazioni del pattern di base e variando le combinazioni timbriche.

Varèse assume dal modello non soltanto il materiale a livello di strutture e figure, ma anche i processi di elaborazione utilizzati da Schönberg. Separati questi due 'parametri', egli deduce un quadro generale o campo di variazioni che possono essere applicate potenzialmente a tutte le figure tratte da *Peripetie*, sviluppandole anche in direzioni assenti in essa. In termini bloomiani, nel ricorrere a un materiale tratto

dall'esterno, Varèse lo 'completa', seguendo direzioni di elaborazione non scelte dal modello, ch'egli esplora in base ai propri fini espressivi.

La figura con struttura intervallare $<+13, -8, +6, +5>$, ad esempio, appare tre volte in *Amériques*, in tre forme variate per *retrogradazione*, distinte fra loro per le ulteriori variazioni specifiche apportate alle singole strutture intervallari. Le tre forme, che si vanno ora esaminando, sono distribuiti nella partitura in funzione di una chiara idea di sviluppo formale dell'opera, di cui si parlerà più avanti. Per ora basti localizzare i tre esempi, numerati progressivamente, rispettivamente:

1. nell'esposizione, come diretta elaborazione del motivo del flauto deformato e non più riconoscibile (n° 1),
2. subito prima della cifra 34, alla fine dello sviluppo e prima del *Presto* (n° 2),
3. e infine nella ricapitolazione finale, all'inizio del *Grandioso* (n° 3).

In questo caso si tratta del motivo variato mediante retrogradazione e leggera deformazione cromatica e permutazione degli intervalli. Per il presente confronto si assume come struttura di base del motivo quella che appare alle misure 35-38 di *Peripetie* (Fig. 48a), costituita dall'aggiunta della sesta minore ascendente alla fine del corpo di base.⁵

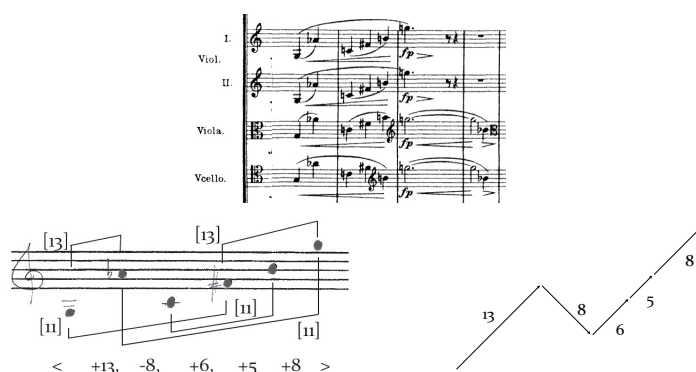


Fig. 48 *Peripetie*, bb. 35-38

48a.(A) DPC 1.M: Unica monodica: bb. 90-91, Fg (Variazione n° 1)

La prima occorrenza in *Amériques*, alle misure 90-91 (4 battute dopo cifra 7), è esposta dal fagotto e fa subito seguito alla prima ripetizione del motivo del flauto sottoposta a deformazione e affidata alle viole (*Poco Lento*) poco dopo l'inizio della sezione di sviluppo. Questa figura s'inserisce dunque in un passaggio più lungo ed elaborato (bb. 90-103, *Plus animé. Moderato*) che, a sua volta, costituisce un'elaborazione deformata delle dieci battute successive alla prima frase del pezzo (*Subito a tempo. Moderato poco Lento*, bb. 9-18), derivate dall'ottava misura e dalle strutture di *Peripetie*.

⁵ Ciononostante si potrebbe sviluppare un'analoga riflessione scegliendo la forma del disegno che si conclude con un tritono ascendente, come quella che appare a battuta 10.

Il motivo di *Peripetie* è variato, in questo caso, per *retrogradazione* ed elaborazione degli intervalli. L'esempio in alto (I) rappresenta la figura di partenza varèsiana (variazione n° 1); la prima operazione che si attua sul piano morfologico (II) consiste nel retrogradare la forma varèsiana variata al fine di riportarla alla successione intervallare 'originale', per poter mostrare più facilmente le modifiche strutturali, al livello di relazioni intervallari. Nella visualizzazione appaiono immediatamente chiare le strategie di variazione degli intervalli attuate da Varèse (III).


Tra queste si riconoscono: la sostituzione dell'intervallo diatonico discendente di *Peripetie* (<-8>) in due intervalli cromatici discendenti di tritono e di seconda minore (menzionata anche come 'moltiplicazione' per miniaturizzazione), la cui somma corrisponde a un'alterazione per difetto dell'intervallo originale (<-8> → <-6, -1>); ad essa si aggiunge una *permutazione degli intervalli*, in particolare il tritono di settima maggiore (<+6, +5>) è posticipato alla fine della fase ascendente; infine l'intervallo di sesta minore, anticipato, è *deformato per espansione cromatica* a una sesta maggiore (<8> → <9>).

I)



Forma originale

II)



Forma retrogradata

Peripetie, bb. 35-38 (O):

Sol	Lab	Do	Fa#	Si	Sol
+13	-8	+6	+5	+8	
↓	↘ ↙	↘ ↙	↘ ↙	↘ ↙	
+13	-6 -1	+9	+6	+5	
Mib	Mi Sib	La	Fa#	Do	Fa

Amériques, bb. 90-91 (R):

Sol	Lab	Do	Fa#	Si	Sol
+13	-8	+6	+5	+8	
↓	↘ ↙	↘ ↙	↘ ↙	↘ ↙	
+13	-6 -1	+9	+6	+5	
Mib	Mi Sib	La	Fa#	Do	Fa

Peripetie (O): < +13, -8, + (6+5) + 8 >

CAS: < + - + + + >

CSEG (PrC-NrF): < 0 2 1 3 >

Amériques (R): < +13, - (6+1) + 9 + (6+5) >

CAS: < + - - + + + >

CSEG (PrC-NrF): < 0 2 1 3 >

III)

Strategie di variazione rispetto al modello

Fig. 48a, *Amériques*, bb. 90-91

Si può notare, infine, come il profilo retrogradato rispetto al modello («reverse contour») sia in rapporto di equivalenza non solo dal punto di vista del CSeg 'ridotto' (PrC e NrF), in entrambi i casi corrispondente a CSeg <0213>, ma è quasi identico al modello anche per il CAS («Contour Adjacency Serier»)⁶.

48b.(A) DPC 1.M: Unica monodica: bb. 309-310, EbCl (Variazione n° 2)

La seconda occorrenza del motivo, anch'essa *retrogradata*, appare alle battute 309-310 (c. 33), e precede immediatamente il passaggio contenente la forma base della figura (es. 47, c. 34). Nella prima parte della figura (*Twist Up-Down*) Varèse ripete inalterata la strategia di sviluppo scelta per la variazione precedente (<+13, -6, -1>). Il successivo CSubseg ascendente viene invece modificato, pur in linea con il principio scelto precedentemente.

Il compositore offre questa volta una differente interpretazione della successione del modello:

$$<+6, +5, +8>$$

Anziché considerarla come un tricordo diatonizzato di [11] seguito dall'intervallo di sesta minore:

$$<[+6, +5] +8>$$

la successione è intesa ora come un intervallo singolo di tritono, seguito dal tricordo di [13]:

$$<+6, [+5, +8]>$$

La struttura tricordale formata da quarta e sesta minore è sostituita, questa volta, con il corrispettivo tricordo di nona <+7, +6>, di livello superiore nella gerarchia di 'stabilità' (e complementare al livello del tricordo <+6, +5> della variazione precedente). Segue, anche in questo caso, la permutazione fra intervallo singolo e tricordo, ottenendo la successione:

$$<+8, [+7, +6]>$$

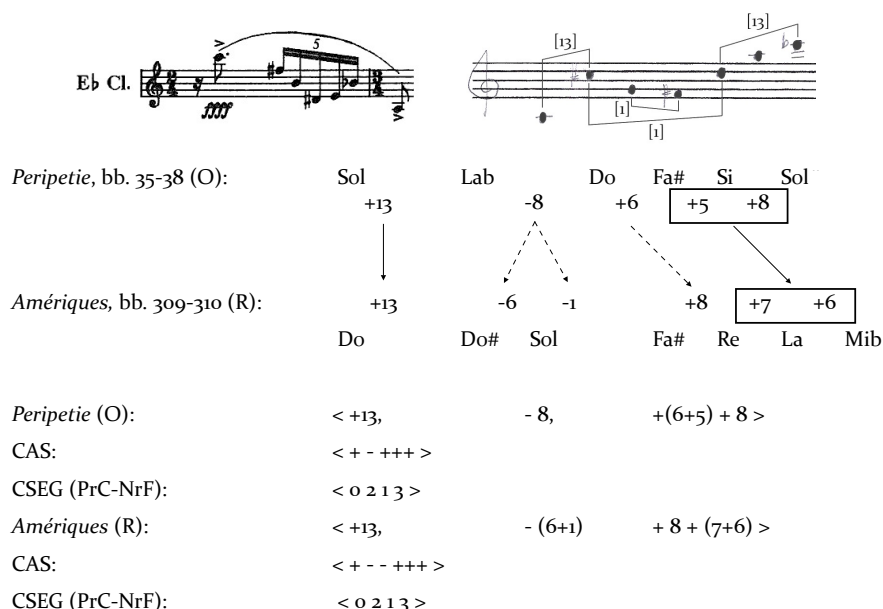


Fig. 48b, *Amérique*, bb. 309-310

⁶ Cfr. MICHAEL FRIEDMANN, *A Methodology for the Discussion of Contour* cit. Il CAS di Friedmann corrisponde al cosiddetto Int usato da E. W. MARVIN e P. LAPRADE, *Relating Musical Contour* cit., p. 231.

Come spesso accade, Varèse pone in rilievo indirettamente non soltanto la base armonica della struttura schönberghiana, ma al contempo anche le sue potenzialità cromatiche e le proprietà combinatorie non solo della struttura ma del sistema intero.

48c.(A) DPC 1.M: Unica monodica: bb. 472-474, Eb/BbCl (Variazione n° 3)

Alle misure 472-474, all'inizio del passaggio ricapitolativo *Grandioso*, Varèse sceglie di utilizzare in veste di prima *Gestalt* 'di ripresa' proprio una variazione del motivo in esame proveniente da *Peripetie*. Esposta dai clarinetti in Sib e in Mib, essa si mostra invariata dal punto di vista intervallare rispetto all'occorrenza precedente, trasposta superiormente di grado cromatico:

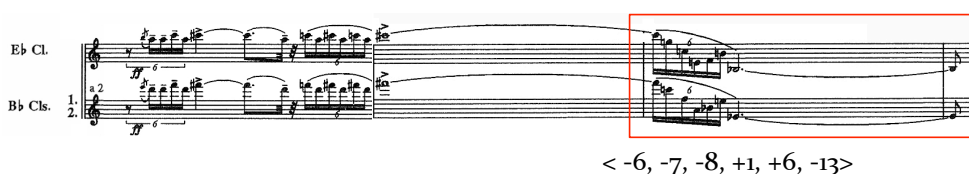


Fig. 48c, *Amériques*, bb. 472-474

In quest'ultima variazione, inoltre, Varèse ripete il profilo morfologico dell'occorrenza di bb. 35-38 della figura in *Peripetie*, ove il motivo vero e proprio è preceduto da un'introduzione oscillatoria del primo intervallo di nona minore:



Fig. 48c, *Peripetie*, bb. 35-38

L'oscillazione costante regolare di Schönberg è sostituita qui da una regolare alternanza di terze minori (Do-Mib) e maggiori (Do-Mi), che conduce alla nota di inizio della figura discendente:

$$<(+3, -3), (+4, -4), (+3, -3), (+4, -4), (+3, -3), +4>$$

Inversione

L'elemento oscillatorio prolungato, utilizzato come introduzione e preparazione all'entrata di figure tematiche spesso di natura contrastante (contratte nel tempo e dal profilo spezzato e poi 'aperto' verso il grave o l'acuto) diviene un *topos* in *Amériques* e nella musica successiva di Varèse. È significativo che egli faccia uso di questo aspetto aggiuntivo di analogia morfologica con la *Gestalt* schönberghiana proprio nel caso di una variazione strutturale più consistente, secondo il principio condiviso da entrambi i compositori e tipico della *entwickelnde Variation* secondo cui alla variazione di un parametro deve corrispondere la ripetizione di un altro, che assicuri il riconoscimento del legame con il motivo d'origine.

49.(A) DPC 1.M: Unica monodica: bb. 125-136, Corni (Variazione n° 4)

Un esempio è offerto da una variazione della figura di *Peripetie* che occorre nel passaggio *Mosso* (bb. 125-136), e che corrisponde a sua volta a un'elaborazione del corale dei corni (anch'esso proveniente dal corale *Peripetie*).

Come nel corale varèsiano, nella prima metà del passaggio l'oscillazione esposta di corni è ridotta a un movimento di grado cromatico, del tipo di recitazione *recto tono* (prime quattro battute nella fig. 48d), conclusa da una progressione scalare discendente di seconde minori e maggiori (b. 5, <-2, -1, -1, -2>). Nella seconda metà della frase (riga inferiore nella figura), in base a un principio di complementarità rispetto all'oscillazione cromatica 'stretta' di [1] della prima metà e a quella cromatica 'lata' di [13] del modello schönbergiano, Varèse introduce un movimento oscillatorio di tritono [6]. Quest'ultimo si conclude con un'ultima fluttuazione di seconda minore, prima di esporre la quarta variazione della figura, a conclusione della frase.

The figure shows two staves of music for F Horns. The top staff is labeled 'F Horns 1. 3.' and contains musical notation with interval labels above it: < +1, -1 >, < +1, -1, +1, -1 >, < -2, -1, -1, -2 >, and +6 >. The bottom staff is also labeled 'F Horns 1. 3.' and contains musical notation with interval labels above it: < -6, +6 >, < +1, -1 >, < -6, +6 >, < -6 >, and < +13, -6, -5, -6 >. The bottom staff ends with the instruction 'scharf abreißen' and 'poco'.

Fig. 49a *Amériques*, bb. 125-136

Al contrario delle tipologie variazionali finora esaminate, qui Varèse sostituisce alla retrogradazione il principio dell'inversione del profilo, alla quale si aggiungono i consueti procedimenti di permutazione e alterazione cromatica dei singoli intervalli. La successione intervallare utilizzata è la seguente:

$$< -6, +13, -6, -5, -6 >$$

Come si vede, le due relazioni 'segnale' espanse di nona minore 'diretta' [13] e di settima maggiore 'indiretta' - o tricordale - [5][6], poste rispettivamente ad apertura e a chiusura della figura, richiamano immediatamente il profilo del modello schönbergiano. Al contempo Varèse permuta i primi due intervalli, sottraendo al salto di nona minore la preminenza che aveva in apertura del motivo, mentre la sostituzione della sesta minore del modello con un intervallo di tritono conferma un procedimento già incontrato nella variazione di bb. 309-310, ed è applicata sia al secondo che all'ultimo intervallo, lasciando gli altri immutati (Fig. 49b).

The figure shows a musical score for F Horns, bb. 125-136, with the instruction 'scharf abreißen' and 'poco'. Below the score is a diagram showing the interval sequence for *Peripetie* (bb. 35-38 (O)) and *Amériques* (bb. 125-136 (I)).

	Sol	Lab	Do	Fa#	Si	Sol
<i>Peripetie</i> (O):						
		+13	-8	+6	+5	+8
<i>Amériques</i> (I):		-6	+13	-6	-5	-6
	Mib	La	Sib	Mi	Si	Fa

Below the diagram, the interval sequences are listed:

- Peripetie* (O): < +13, -8, + (6+5) + 8 >
- CAS: < + - + + + >
- CSEG (PrC-NrF): < 0 2 1 3 >
- Amériques* (I): < -6, +13, - (6+5) -6 >
- CAS: < - + - - - >
- CSEG (PrC-NrF): < 2 1 3 0 >

Fig. 49b *Amériques*, *Mosso*, bb. 135-137

Nelle battute di coda aggiunte al *Mosso* (bb. 135-142)⁷, che subito seguono alla figura discendente appena osservata (Fig. 49c, cerchiata), Varèse reinserisce alcuni motivi già apparsi alle misure 21-23, ossia nelle battute che subito seguono il corale dei corni (Fig. 49d, racchiusi nei rettangoli a linea continua).

Fl. 1. 2. *non rall.* *acc. ...*

Ob. 1. *< +8, +3, -5, +13 >*

E. H. *scharf absetzen*

F. Horns 1. 2. *poco f* *< -6, +13, -6, -5, -6 >*

Cl. 1. 2. *< +3, -1 >*

Bass Cl. *< -3, -5, -6, -3, +11 >* *f dolce* *< +2, +1, +1, -1, -3, +3 >*

Bass. 1-4 *< -2, +2, +4, -4, +2, -4 >* *poco f* *3* *4* *1 3* *2 4*

Cbns. 1. 2. *poco f* *8 7* *sord*

C Tpts. 5. 6. *poco f* *8 7* *sord*

Timp. 1. *molto p. marcato*

Molto più animato *revenir au Mouvement* $\text{♩} = 104$

Vlas. 1. 2. *(sord.)* *unili* *< +6, +4, +7 >* *< +6, +4, +7 >* *div. a 2* *div. a 2*

Vlas. *(sord.)* *div.* *< +6, +4, +7 >* *< +6, +4, +7 >* *div. a 2* *div. a 2*

Vc. *div. a 3* *(sord.)* *< +6, +4, +7 >* *< +6, +4, +7 >* *div. a 3* *div. a 3*

Cb. *div. a 3* *(sord.)* *< +6, +4, +7 >* *< +6, +4, +7 >* *div. a 3* *div. a 3*

Fig. 49c *Amériques*, *Molto più animato*, bb. 135-142

Fig. 49d *Amériques, Molto più mosso*, bb. 21-23

⁷ Una variazione del *Mosso* (contenuta nel secondo ciclo della micro-sezione di sviluppo) ricompare, in forma contratta, fra le misure 228-234, nella micro-sezione di ricapitolazione.

Varèse associa alle strutture che derivano dalla prima *Gestalt* di apertura di *Peripetie* (Figura diatonizzata permutata S₅, es. 43b, qui nei rettangoli con doppia linea tratteggiata), altri due motivi che elaborano ulteriormente la figura permutata degli schizzi S_{16/17}.

Un esempio è costituito dal breve gesto ascendente conclusivo affidato ai violini, formato da tre intervalli ascendenti che richiamano da vicino la seconda metà del motivo fin qui analizzato, presentandone un'ulteriore variazione (Fig. 49e). Il tricordo di settima maggiore occorso fin qui nella struttura <+6, +5>, infatti, viene presentato nell'alternativa composta dalla terza maggiore e dalla quinta giusta <+4, +7> (Sol-Sib-Fa). La settima maggiore è inoltre preceduta da un intervallo di tritono ascendente, esponendo anche in questo caso, accanto a una relazione cromatica espansa, una stretta. Il neuma *Line Down-Down* <-6, -5, -6> apparso nella variazione della figura di battuta 136 torna qui in una forma inversa <+6, +5, +6> (*Up-Up*), a battuta 141-143. La particolarità della figura esposta dai violini consiste nella biforcazione iniziale, prodotta dalla sostituzione del Do₄ dei Vln₂ con il Do₅ dei primi. Questo elemento pone in rilievo il ruolo del procedimento di rivolto dell'intervallo come componente di variazione del profilo, utilizzato in questo caso nel Vln₁ come reminiscenza rispetto alla figura originale (dal profilo spezzato), e quindi forma di passaggio alla figura completamente ascendente dei Vln₂.

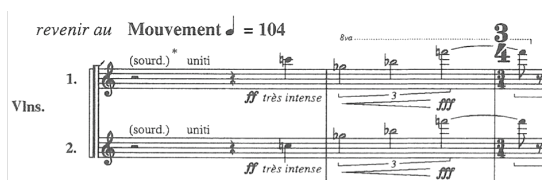


Fig. 49e *Amérique*, bb. 141-143

50.(A) DLC 1.M: Unica monodica: bb. 78-83 EbCl, e bb. 319-320 Eb/BbCl

Il gesto di apertura di motivo intervallare verso l'acuto può essere considerato un altro *topos* della musica di Varèse. Esso occorre spesso nella seconda versione della partitura, come anello di collegamento fra il motivo del flauto di apertura e queste strutture di derivazione schönberghiana.

Due motivi sono particolarmente degni di interesse (fig. 50a e 50b), poiché in essi sono associate entrambe le peculiarità finora osservate: il carattere oscillatorio iniziale e il principio dell'utilizzo di intervalli cromatici espansi e tricordi diatonizzati applicato al gesto ascendente. Essi sono stati già analizzati come varianti 'deformate' del tema del flauto;⁸ quanto già osservato può essere ora completato mostrando l'origine e l'analogia con le *Gestalten* schönberghiane finora incontrate.

La prima variazione, contenuta nella parte espositiva iniziale della seconda versione (b. 78-83, ripetizione 7/II, fig. 50a) e affidata al clarinetto in Mib, si apre con un'oscillazione iniziale di sesta maggiore Do-Lab-Do, interpretata come eco deformata della quinta del tema del flauto Do-Sol-Do. Ad essa fa seguito la successione ascendente < +6, +13, +7, +6 >, che rielabora la struttura intervallare della figura d'origine delle bb. 35-38 di *Peripetie*. Qui Varèse applica gli stessi principi summenzionati (permutazione, deformazione cromatica, sostituzione tricordale) per dar luogo a ulteriori variazioni strutturali, mostrate nella figura in basso.

⁸ Cfr. § I.1.b Ripetizione (e Differenza).

A PERIPETIE SECONDO AMÉRIQUES SECONDO PERIPETIE

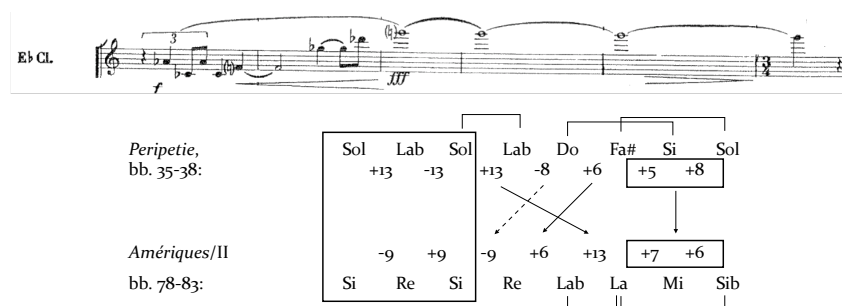


Fig. 50a Amériques/II, bb. 78-83

La seconda occorrenza, aggiunta nella nuova versione in corrispondenza della macro-sezione di sviluppo (bb. 319-320, 14/II, fig. 50b) e affidata anch'essa al clarinetto in Mib (con rinforzo dei due clarinetti in Sib), elabora ulteriormente il disegno nella direzione di una sempre minore riconoscibilità del modello, tramite elisione dei suoi elementi strutturali (leggi: intervalli e tricordi) più caratteristici. Egli espunge dal disegno proprio l'elemento nucleare di base del motivo schönbergiano (<+13, -8, +6, +5>) e costruendo una figura simile utilizzando principalmente le componenti 'variazionali' dell'oggetto, ossia il principio morfologico dell'oscillazione iniziale e le due seste - minore ascendente e maggiore discendente - che formano la coda del motivo nella Gestalt di bb. 35-38.



Fig. 50b Amériques/II, bb. 319-320

La sesta minore utilizzata nella fase oscillatoria e la sesta maggiore con cui ha avvio il gesto ascendente corrispondono, infatti, ai due intervalli non cromatici (leggi: meno caratteristici del pezzo e più in generale del 'metodo' di organizzazione delle altezze). L'unica eco diretta della struttura originale, nella forma occorsa alle bb. 309-310 (variazione n° 2), è costituita dal tricordo di nona minore nella costellazione <+7, +6> che chiude il disegno. Da un punto di vista strutturale più profondo, tuttavia, Varèse assicura la presenza di un certo potenziale cromatico tramite relazioni cromatiche 'indirette' (quattro in tutto, tre espanse e una stretta, evidenziate nella figura in basso).

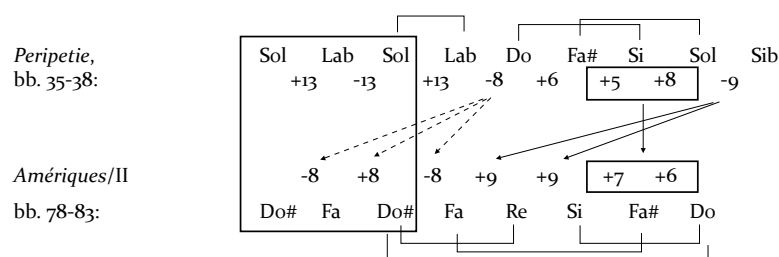
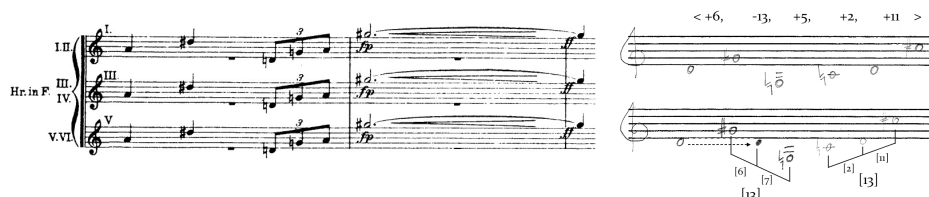


Fig. 50c Amériques/II, bb. 319-320

*Peripetie***Sviluppo morfologico per contrazione**

La variazione del motivo delle battute 29-30 di *Peripetie* ($< +6, -13, +5, +2, +11 >$, Fig. 45°, riportata anche qui in basso) è ulteriormente sviluppata da Schönberg in una direzione di contrazione tramite l'elisione della coda della *Gestalt*.

Fig. 45a *Peripetie*, bb. 29-30

Alcuni esempi sono forniti dalla cosiddetta 'figura dei corni', che compare per la prima volta alle misure 5-6 e che viene rielaborata lungo tutto il pezzo, per riapparire nell'ultima battuta, dopo l'accordo finale di tutta l'orchestra, come 'commento' conclusivo alla vicenda.⁹

51.(P) DPC 2.M: Combinata monodica: bb. 64-65, BbCl

La forma base della *Gestalt* può essere considerata proprio quella conclusiva, che compare alle misure 64-65, affidata al clarinetto in Sib. A differenza delle altre occorrenze, contratte strutturalmente o espanse per reiterazione del pattern, la figura appare qui in una forma 'combinata', ossia ripetuta due volte (o 'duplicata'). La metà iniziale superiore riprende pedissequamente la successione intervallare d'origine:

$$< +6, -13, +5, +2 >.$$

L'ultimo intervallo di settima maggiore mancante nella successione melodica è stato infatti trasferito su una dimensione verticale e si manifesta nell'unico intervallo verticale della figura, formato dalla sovrapposizione di un La_2 alla seconda altezza $Sol\#_3$.

Fig. 51 *Peripetie*, bb. 64-65

La notazione scelta da Schönberg lascia intendere, inoltre, una sovrapposizione simultanea di due strutture, che si differenziano (divergendo) in corrispondenza del primo tricordo e che tornano a sovrapporsi nella seconda metà della figura. Al di sotto della voce principale menzionata, infatti, il compositore ne aggiunge una secondaria inferiore, che ripete la struttura melodica $< +5, +2 >$, comune alla seconda metà del disegno, sottoposta ad inversione. Alla reminiscenza della figura altamente cromatica, costituita dalla voce superiore, egli sottopone una successione completamente diatonica e simmetrica (parallela negli intervalli e speculare nel moto):

$$< -5, -2, +5, +2 >$$

⁹ Cfr. l'analisi formale di *Peripetie*, § II.3.b.

52.(P) DPC 1.M: Unica monodica: bb. 27-28, Corni

Un'ulteriore contrazione della *Gestalt* alla sola 'testa' della figura, privata del gesto ascendente, occorre alle misure 27-28 di *Peripetie* e consiste in sole quattro altezze e tre intervalli, che espongono la porzione *permutata* del profilo (*Twist-Twist*, *Up-Down-Up*), dalla struttura:

$$< +6, -13, +5 >.$$

Fig. 52 *Peripetie*, bb. 27-28

Eliminando la coda della figura originale, Schönberg pone ancora più in evidenza il principio di 'embricazione' di due tricordi mediante un'altezza in comune, che corrisponde in questo caso con la cornice espansa esterna di nona minore [13] (Fig. 52). Inoltre si riconosce qui chiaramente il principio di costruzione di strutture tricordali a partire da un intervallo cromatico espanso e tramite l'interpolazione di una nota. La nona minore Sol₂-Sol₃ è riempita, quindi, una volta con il Re₃, dando forma al tricordo [7][6], e successivamente con il Do₃, che produce la relazione [5][8]. I due tricordi [7][6] e [5][8] sono inoltre ordinati in base a quel principio gerarchico che pone su un piano 'superiore' il tricordo contenente la relazione di tritono, e dal quale deriverebbero gli altri, come 'risultanti' con intervalli in comune.

53.(P) DPC 1.M: Unica monodica: bb. 5, Trbs

Lo stesso principio è alla base di un'altra variazione dello stesso motivo per contrazione, che appare a battuta 5, esposta dai tromboni. È significativo il fatto che Schönberg la ancori direttamente alla citata *Grundgestalt* dei corni delle misure 3-5, che a sua volta non è che uno sviluppo morfologico (per ripetizione e variazione) del motivo basilare di b. 64-65 (vedi esempio successivo). La figura dei tromboni rappresenta quindi un prolungamento di questo breve strato texturale (ovvero oscillatorio!), interpretabile anche come sua cadenza conclusiva. La nota Si₁ finale del disegno dei corni, esposta suonata simultaneamente anche dai tromboni, costituisce il segnale esplicito del collegamento.

Nella figura dei tromboni Schönberg mostra la struttura 'complementare' a quella appena osservata dei corni (es. 52). A differenza di questa, l'intervallo centrale è qui ridotto alla settima maggiore (che esplicita il principio di complementarità fra i due intervalli espansi), articolata ancora una volta dapprima come tricordo 'stabile' [5][6], esplicitato dalla relazione diretta di tritono ascendente, e quindi con quella relativa e meno stabile [4][7], implicita nell'intervallo ascendente di terza maggiore conclusivo.

Fig. 53 *Peripetie*, bb. 5-7

Sviluppo morfologico per estensione

54.(P) DPC 3.M: Texture monodica: bb. 3-5, Corni

Il motivo dei corni di bb. 64-65 è qui ripetuto quattro volte, dando volume a una texture dinamizzata con leggere micro-variazioni strutturali.

Qui la forma più simile alle precedenti della struttura intervallare superiore $- < +6, -13, +5, +2 >$ appare soltanto in corrispondenza della terza ripetizione del pattern (Fig. 54, indicata con il numero 3), ove ritorna con le stesse altezze originali (Re-Sol#-Sol-Do-Re). Nelle forme 1 e 4 la struttura è contratta nella forma $< +6, -13, +5 >$, a causa dell'elisione dell'ultima nota Re (e della relativa seconda minore). In corrispondenza della seconda ripetizione, ove il bicordo Sol-Sol# è preceduto dal Do anziché dal Re, viene presentato un nuovo pattern, formato dalla successione melodica:

$\langle +8, -13, +5, +2 \rangle$

Questo, come si vedrà negli esempi che seguono, costituisce un legame strutturale fondamentale con le altre figure diatonizzate permutate basilari del pezzo.

Fig. 54 *Peripetie*, bb. 3-5

55.(P) DPC 2.P: Combinato polifonico a strati sfasati: b. 21 Cor e Tpt

A battuta 21 occorre un'altra forma della figura dei corni, contratta dal punto di vista del numero di ripetizioni del pattern ma espansa mediante l'aggiunta, in imitazione, della stessa figura esposta però dalle trombe.

La struttura intervallare della figura dei corni corrisponde al pattern 2 dell'esempio appena citato (bb. 3-5, es 54):

$\langle +8, -13, +5, +2 \rangle$

La disposizione del pattern ad apertura della figura pone in evidenza un altro ordine di lettura delle relazioni tricordali. Il Do iniziale, seguito dal bicordo Sol#-La, dà forma al tricordo di settima maggiore [3][8] (Fig. 55, a destra). I quattro tricordi risultanti dalla successione intervallare completa mostrata dalle trombe mettono in evidenza le relazioni di equivalenza e complementarità che legano le strutture tricordali tramite l'intervallo comune: dapprima quello di sesta minore Do-Sol#, intorno al quale si formano il tricordo di settima La-Do-Sol# ([3][8]) e quello di nona minore Sol-Do-Sol# ([5][8]), e poi quello di tritono Re-Sol#, intorno al quale sono strutturati dapprima il tricordo di nona minore Sol-Re-Sol# ([7][6]) e poi quello di settima maggiore La-Re-Sol# ([5][6]).

I. II. Hr in F mit Dämpfer ff

III. IV. mit Dämpfer ff

Trp. in B mit Dämpfer ff

II. III. mit Dämpfer ff

[11] [13] [13] [11]

[8] [8] [6] [6]

[3] [5] [7] [5]

Fig. 55 *Peripetie*, b. 21

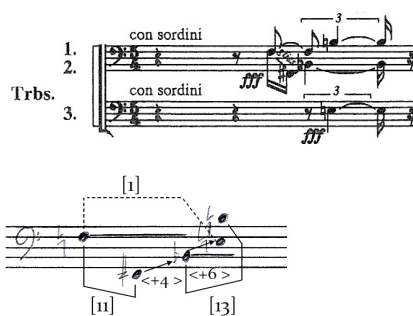
Amériques

I motivi appena esaminati dei corni e dei tromboni di *Peripetie* non trovano soltanto analogie strutturali con i principi costruttivi di *Amériques*, ma sono riprese da Varèse nella cosiddetta ‘figura dei corni’ e nella ‘figura dei tromboni’ che compongono la ‘citazione’ dell’ottava battuta. Entrambe le *Gestalten*, dei corni e dei tromboni, disposte nello stesso ordine rispetto all’originale e affidate allo stesso organico, sono rielaborate e modificate da Varèse in modo da porne in rilievo le peculiari strutture tricordali, proponendone differenti combinazioni intervallari.

56.(A) DPC 1.M: Unica monodica: b. 8, Trbs

Il gesto melodico dei tromboni di *Peripetie* è elaborato polifonicamente da Varèse. Si offre così uno dei tanti esempi presenti in *Amériques* del modo con cui le relazioni melodiche delle *Gestalten* del modello siano ‘spazializzate, ossia ‘proiettate’ contemporaneamente anche nella dimensione spaziale, e trasformate in combinazioni accordali simultanee.

Il disegno si apre con la settima maggiore discendente Fa-Fa# identica, anche nelle altezze, al modello, benché deformata tramite l’effetto del glissando (Fig. 56a e b). Il primo tritono melodico di *Peripetie*, Si-Fa, è invece posticipato da Varèse per mezzo dell’aggiunta del Mi, esposto dal terzo trombone, posto in relazione con il Sib con cui si conclude la figura schönbergiana. Inoltre, in *Amériques*, le tre altezze tenute Sib-Mi-Si trasferiscono il costruito melodico nella dimensione verticale tricordale di nona minore [6][7]. Analogamente il prolungamento del Fa, nota d’inizio, sovrapposta al Sib, raggiunto tramite glissando dal Fa#, esplicita il tricordo di settima maggiore nella costellazione [4][7] (Fa#-Sib-Fa). Il Si iniziale della figura dei tromboni di *Peripetie*, infine, è trasposto di ottava superiormente e posticipato alla fine del disegno varèsiano; in questo modo, sovrapponendosi al Sib tenuto, la seconda minore ‘indiretta’ del modello formata dalla prima ed ultima nota Si₁-Sib₁ è trasformata da Varèse in una relazione diretta di nona minore armonica [13].

Fig. 56a *Peripetie*, b. 7, TrbsFig. 56b *Amériques*, b. 8, Trbs

57.(A) DPC 1.M: Unica monodica: bb. 8, Corni e Archi

Come già osservato, anche la *Gestalt* dei corni di *Peripetie* viene ripresa da Varèse e trasformata in una fanfara polifonica. Il profilo ritmico caratteristico assunto dalla figura varèsiana e assente nel modello sottolinea le qualità strutturali armoniche e costituisce uno degli elementi ritmici più peculiari di *Amériques*.

Fig. 57a *Peripetie*, bb. 3-5Fig. 57b *Amériques*, b. 8

Nella loro apparenza acustica i due disegni non presentano immediate analogie; tuttavia un'analisi delle relazioni intervallari rivela una chiara parentela e un'aderenza comune ad uno stesso pensiero armonico. Si evidenzia qui, inoltre, il ruolo giocato dalle relazioni intervallari 'dirette' e da quelle 'indirette' intessute trasversalmente tra le altezze dei diversi accordi, che consentono a Varèse di interpretare e moltiplicare le potenzialità del principio strutturale contenuto nel modello.

La prima e la terza struttura di *Peripetie* e di *Amériques* (Fig. 57c, nei rettangoli) sono formate da relazioni intervallari 'dirette'. Nel primo caso si tratta di un tricordo di settima maggiore che si presenta nelle due partiture in forma inversa: [5][6] in Schönberg e [6][5] in Varèse, ulteriormente 'celato' dalla posizione di rivolto [1][6]. La terza struttura corrisponde in entrambi i casi una struttura di quarte in terzo rivolto a formare, in entrambi i casi, il tricordo di sesta minore [2][6]. La seconda e la quarta relazione tricordale nella figura in basso corrispondono, invece, a due strutture di nona minore: la prima nella forma [5][8] identica in *Peripetie* e *Amériques*, e la seconda nella costellazione 'pivot' [2][11], rivoltata in *Amériques* in [11][2].

Peripetie, Bb. 3-5, cor

Amériques, Bb. 8, cor

Peripetie

Amériques

Fig. 57 *Peripetie* (bb. 3-5) e *Amériques* (b. 8)

6. FIGURE DIATONIZZATE PERMUTATE B (Es. 58-66)

Il quaderno di schizzi Sk 778, come già detto, contiene quattro figure (Fig. 58a). Di queste, quelle corrispondenti alle sigle S₁₆ e S₁₇ sono state già esaminate, e corrispondono alle *Gestalt* che occorrono, rispettivamente, alle bb. 35-38 (archi) e 10-13 (BbCl), e che riappaiono più volte variate nel corso di *Peripetie*. Il motivo identificato con S₁₉, di cui ci si occuperà nel dettaglio nelle pagine che seguono, corrisponde alla figura di apertura del pezzo, anch'essa elaborata in numerose variazioni e varianti. Infine sul terzo pentagramma (S₁₈) Schönberg schizza un motivo che, sebbene non compaia *direttamente* nella partitura definitiva, conferma molti dei principi strutturali che regolano la costruzione e la variazione dei motivi di base e fornisce quindi, ai fini del presente studio, informazioni utili sulle modalità di elaborazione del materiale.

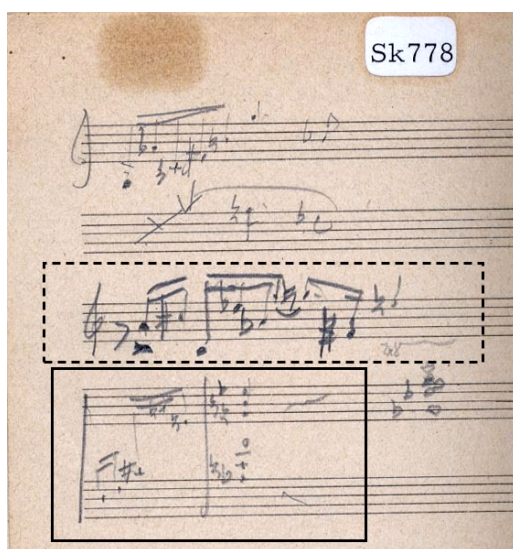


Fig. 58a* Schönberg, Sk778, ASC

Le quattro figure dello schizzo Sk778, compresa S₁₈, sono strettamente legate dal punto di vista delle strutture intervallari; considerata la stretta parentela 'genetica' e l'esiguità di materiale preparatorio non datato, non sempre è possibile ricostruire con certezza una linea evolutiva che lega queste entità motiviche. Elizabeth Keathley ipotizza una provenienza di S₁₈ da S₁₇, notando che: «As I shall discuss below, S₁₈ appears to be an intermediary idea between S₁₇ and other melodic ideas in the completed movement, as well as the progenitor of certain harmonies».¹ A supporto dell'ipotesi interpretativa, l'autrice fa osservare che i due motivi compartiscono quattro altezze (Lab-Sol-Fa#-Mib), lo stesso profilo e il ritmo puntato conclusivo. Analogamente la figura successiva S₁₉, secondo Keathley, sembrerebbe derivare da S₁₈, «[s]ince four of the five pitches of the S₁₉ arpeggio are found in S₁₈ above».² Si può condurre avanti la prospettiva analitica dischiusa dalla studiosa focalizzando l'attenzione, più che sulle altezze specifiche, sulle relazioni intervallari e morfologiche fra le strutture e le

¹ E. L. KEATHLEY, *Schoenberg's Op. 16/IV: An Examination of the Sketches* cit., p. 69.

² *Ibidem*, p. 71.

figure che compaiono nel materiale documentario e quelle contenute nella partitura. L'esame della struttura e profilo indebolisce l'ipotesi della presenza di un chiaro ordine gerarchico nello sviluppo genetico delle strutture e del pezzo.

Si prendano, ad esempio, i profili del primo e dell'ultimo disegno della pagina, S16 e S19: essi si trovano in diretta relazione di retrogradazione, non solo per quanto concerne le *Contour Adjacency Series* (CAS), in base alla quale risultano esattamente identici, ma anche in rapporto intervallare peculiare, da cui si evince il ruolo significativo degli aspetti di equivalenza inversionale e di complementarità fra le due strutture tricordali basilari ([11] e [13]) nel processo di *entwickelnde Variation* schönberghiano (Fig. 58b).

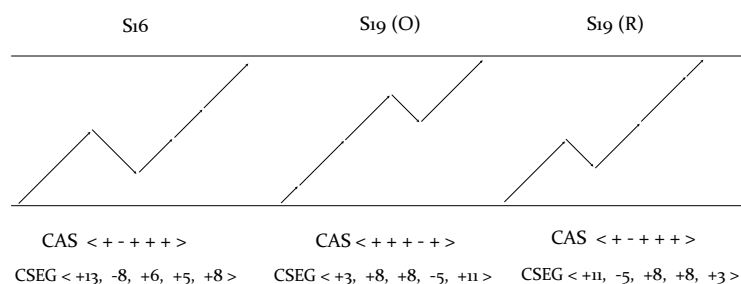


Fig. 58b* *Peripetie*, confronto fra i profili di S16 e S19

La quinta aumentata [8] viene quindi associata alla quarta giusta [5], come componenti del tricordo di nona minore, ed entrambe le altezze sono accoppiate rispettivamente alla terza minore [3] e al tritono [6], dando luogo all'intervallo espanso complementare di settima maggiore (Re-Do# in S19 e Do-Si in S16). E ancora, se l'intervallo di nona diretto appare in S16 come primo intervallo (Sol-Lab), in S19 in ultima posizione appare il suo complementare, la settima maggiore (Mi-Mib). Analogamente, il tricordo di settima maggiore con cui ha inizio S19 si ritrova tanto nella costellazione <+6, +5> dell'ultimo tricordo Do-Fa#-Si della 'forma base' del motivo S16 (privo del Sol-Sib finali), quanto alla fine della forma propria di S16, nelle altezze Si-Solb-Sib (<+8, +3>, ove il <+3> deriva dal <-9>, ovvero dalla trasposizione del Sib all'ottava superiore). Così mentre la sesta [8] ascendente aggiuntiva di S16 (che in S17 diventa [9]) compare immutata anche in S19, la [8] discendente che in S16 segue la nona minore è trasformata, in S19, in una [5] discendente che precede la settima maggiore. Insieme esse producono quindi complementariamente il tricordo di nona minore basilare menzionato.³

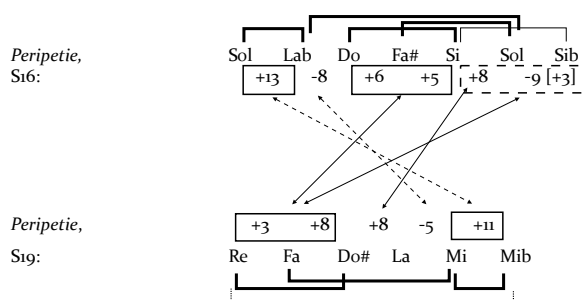


Fig. 58c* *Peripetie*, S16 e S19

³ Se si vogliono considerare anche le altezze specifiche, sarà interessante osservare la relazione di complementarità nei confronti del totale cromatico che lega le due figure.

Mettendo a confronto le strutture intervallari di tutti e quattro i motivi contenuti nello schizzo Sk778, si rileva come:

- tutte le figure sono costruite sulla base di catene tricordali contigue di settima maggiore e nona minore,
- tutti i tricordi sono composti dalle combinazioni intervallari che sono state identificate come la base delle strutture diatonizzate sia schönberghiane sia varèsiane,
- le combinazioni fra tricordi continui o embricati rispettano i principi basilari di equivalenza inversionale della posizione degli intervalli nei tricordi, che consente, ad esempio, di costruire strutture basate su catene tricordali apparentemente differenti ma profondamente legate (a questo scopo, nelle immagini in basso sono state esplicitate le disposizioni 'inverse' dei tricordi, indicate dai rettangoli tratteggiati)
- le gerarchie fra le tipologie tricordali rilevate in Varèse ricoprono un ruolo 'attivo' anche in Schönberg, laddove, ad esempio, le strutture più 'stabili' contenenti il tritono sono poste spesso in posizione centrale, e svolgono il ruolo di asse intorno alle quali si 'incatenano' i tricordi meno stabili; in generale, la semplice frequenza di apparizione richiama la relazione gerarchica nell'utilizzo delle strutture già discussa;

S16

S17

S18

FIGURE DIATONIZZATE PERMUTATE B

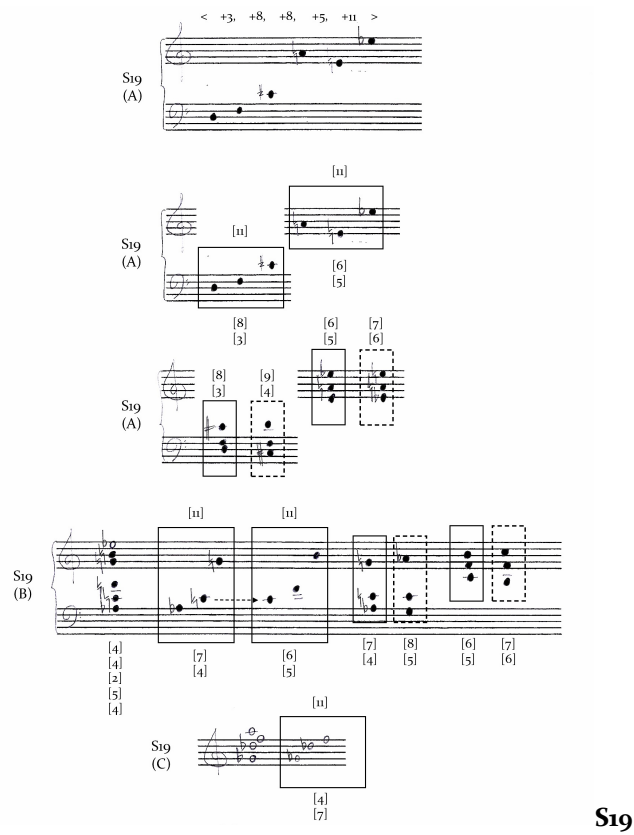


Fig. 58d* *Peripetie*, confronto fra le strutture di S16 , S17, S18 e S19

Nella figura in basso si mettono in evidenza identità e relazioni inversionali fra le strutture tricordali delle quattro figure :

Tricordi/ Motivo	I	II	III	IV
S16	8 (= 7) 5 (= 4)	5 (= 6) 6 (= 7)	8 (= 7) 5 (= 4)	3 (= 4) 8 (= 9)
S17	8 (= 7) 5 (= 4)	5 (= 6) 6 (= 7)	6 (= 7) 5 (= 6)	2 (= 3) 9 (= 10)
S18	4 (= 5) 7 (= 8)	7 (= 6) 6 (= 5)	4 (= 5) 7 (= 8)	3 (= 2) 10 (= 9)
S19 (A)	8 (= 9) 3 (= 4)	6 (= 7) 5 (= 6)		
S19 (B)	7 (= 8) 4 (= 5)	6 (= 7) 5 (= 6)		
S19 (C)	4 (= 5) 7 (= 8)			

Fig. 58e* *Peripetie*, confronto fra i tricordi di S16, S17, S18 e S19

Oltre alla figura esaminata e indicata con S16, anche la *Gestalt* S19 ricopre un ruolo primario non soltanto in *Peripetie*, ma anche in *Amériques*. Benché sia probabile che Varèse non soltanto abbia assunto la struttura armonica ma che abbia preso anche come riferimento figure concrete presenti nella partitura di Schönberg, tuttavia la mancanza di prove documentarie specifiche impone una certa cautela nel parlare di ipotesi di discendenza generativa o genetica del materiale. Ciò che si intende mostrare con la presente analisi è invece una significativa convergenza dei due metodi compositivi in materia di strutturazione dello spazio armonico, di elaborazione morfologica dei e di procedimenti di elaborazione del materiale, sulla base di base a necessità nella forma complessiva

Peripetie

Prima di esaminare le elaborazioni varèsiane di figure simili a quelle della figura identificata con S19, si osservano la forma base e gli sviluppi principali in *Peripetie*.

58.(P) DPC 1.M: Unica monodica: bb. 1-2, BbCl, BCl, Fg

Se si visualizza la successione intervallare ‘non ordinata’ del corpo della figura A1 (senza contare l’ultimo intervallo che conduce all’accordo seguente), appare chiaro che anche in questo caso Schönberg strutturi la sua idea a partire dalle due strutture tricordali di settima maggiore e di nona minore, giustapposte, nelle due costellazioni che si formano intorno all’intervallo di sesta minore:

$$\begin{array}{c} [11] \\ \begin{array}{|c|c|} \hline [3] & [8] \\ \hline \end{array} \quad \begin{array}{|c|c|} \hline [8] & [5] \\ \hline \end{array} \\ [13] \end{array}$$

Se si include anche il Re#₄ come ultima altezza della *Grundgestalt* ascendente, si aggiunge all’insieme un’ulteriore relazione di settima maggiore ‘diretta’, che compensa l’assenza di relazioni cromatiche fra il Re# e le altre note dell’accordo sottostante (A2), a differenza di tutte le altre altezze che lo compongono.

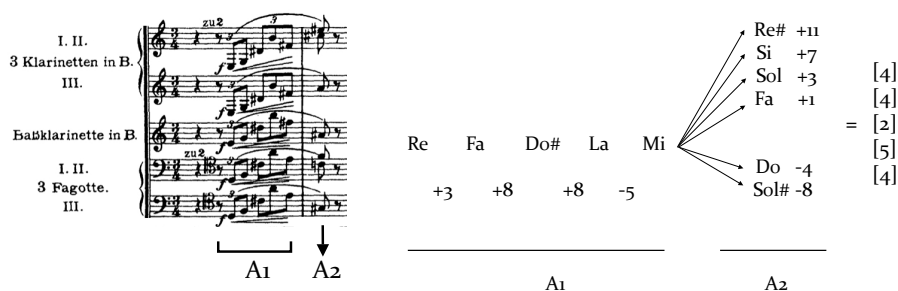


Fig. 58a *Peripetie*, bb. 1-2

59.(P) DPC 1.M: Unica monodica: b. 22, BbCl, Vla, Vlc

La struttura di base della figura, formata dal solo corpo centrale, compare alla misura 22, come ultima *Gestalt* della prima parte espositiva (ove appare anche la cellula semitonale lineare di base del pezzo, es. 1), e con le stesse altezze dell'occorrenza di battuta 1:

Re Fa Do# La Mi
+3 +8 +8 -5

Fig. 59 *Peripetie*, b. 22**60.(P) DPC 3.M: Texture monodica in progressione: bb. 32-34, Picc, Fl, D/BbCl**

All'inizio della sezione di sviluppo, Schönberg presenta una prima elaborazione della figura basilare sotto forma di progressione monodica che, sebbene espansa su tre ottave, viene eseguita omoritmicamente sulla stessa nota (fig. 60).

Ogni due ripetizioni il modello è trasposto al tono superiore, ripetendo il procedimento per quattro volte (per un'estensione complessiva di [6]), dando forma a un vero e proprio layer texturale in ascensione, accompagnata dal crescere dinamico e dalla sovrapposizione di un procedimento morfologico analogo che occorre, al contempo, nelle altre figure.

Fig. 60 *Peripetie*, bb. 32-34**61.(P) DPC 3.M: Texture monodica in progressione: b. 60-63, Picc, Fl, Bb/Cl, Ob, EH**

Una forma analoga ma morfologicamente più elaborata è assunta dalla figura basilare tra le misure 60-63, ove l'entrata progressiva dei diversi strumenti produce un crescendo e un senso di incalzando che conduce sull'accordo finale. Anche in questo caso la progressione a strati sincroni ascende di tono; tuttavia Schönberg accentua l'effetto di movimento ascensionale della massa sonora applicando il procedimento ad ogni ripetizione del pattern, anziché ogni due. Un elemento peculiare consiste nella presenza, in alcune delle voci, di un pattern ridotto al solo tritacordo conclusivo, che pone l'accento sulla struttura melodica dal profilo 'spezzato', composta dalla sesta minore e dalla quarta giusta <+8, -5>.

Fig. 61 *Peripetie*, bb. 60-63

Processi variazionali e forme elaborate

Questa figura si presenta in quasi tutte le tipologie di variazioni morfologiche presentate nella struttura sistematica discussa in apertura del capitolo. Al contempo, a un livello inferiore di variazione, non solo la figura ma anche la sua stessa struttura sono sottoposte a molteplici processi di trasformazione. Si riconoscono, in particolare, quattro grandi categorie, che possono essere sintetizzate nei procedimenti di:

- deformazione di singoli intervalli (per ampliamento o riduzione),
- inversione degli intervalli (e quindi del profilo morfologico),
- elisione di alcuni intervalli,
- combinazioni di procedimenti precedenti.

62.(P) DPC 1.M: Unica monodica

La forma base già menzionata di battuta 22:

$$< +3, +8, +8, -5 >$$

è sottoposta a variazione tramite deformazione, elisione e inversione deformata.

- **Deformazione:** può essere applicata a un solo intervallo, come avviene, ad esempio, nel caso della figura che si trova alla battute 25 (Fl), ove la quarta giusta finale [5] è ridotta a diminuita [4], tramite trasposizione di seconda minore ascendente dell'ultima nota (Fig. 62a):

$$< +3, +8, +8, -4 >$$

Lo stesso procedimento, esteso a due intervalli, occorre a b. 29 (Ob, EH), ove la sesta minore e la quarta giusta sono entrambe ampliate cromaticamente, rispettivamente a una sesta maggiore e a un tritono (Fig. 62b):

$$< +3, +8, +9, -6 >$$

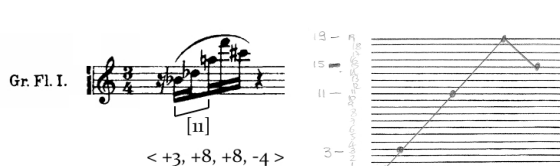


Fig. 62a Peripetie, b. 25

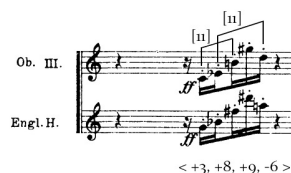


Fig. 62b Peripetie, b. 29

- **Elisione:** di un intervallo, come avviene ad esempio a battuta 48 (BbCl, Fg), ove vengono esposti solo i primi tre intervalli del disegno base, con elisione dell'ultimo discendente, con apertura del *profilo* solo ascendente:

$$< +3, +8, +8 >$$

o di due intervalli, come accade a battuta 25, ove i corni V e VI ripetono la seconda metà della figura del flauto suesposta (fig. 62a), esponendo la variazione combinata di elisione e deformazione:



Fig. 62c Peripetie, b. 48

FIGURE DIATONIZZATE PERMUTATE B

- **Inversione deformata:** a questa figura Schönberg non applica mai il solo procedimento di inversione degli intervalli, ma lo combina con la loro contemporanea deformazione. Ne è un esempio la figura che appare dapprima alla battuta 24 (BbCl, fig. 62e) e poi, trasposta di quinta giusta inferiormente, a battuta 30 (CFg e CB), con struttura:

$$< -4, -7, -8, +5 >$$

Rispetto al disegno base invertito ($< -3, -8, -8, +5 >$), le prime due altezze sono deformate cromaticamente, la prima per ampliamento ($< -3 > \rightarrow < -4 >$) e la seconda per contrazione ($< -8 > \rightarrow < -7 >$). In tal modo la struttura esterna del tricordo di settima maggiore rimane inalterata e così anche il suo profilo:



Fig. 62e *Peripetie*, b. 24 e b. 30

63.(P) DPC 1.M: Unica monodica: ampliata di un intervallo

A questa categoria appartengono le figure variate tramite l'aggiunta di uno o più intervalli che modificano il profilo morfologico in un *Twist-Twist*.

La forma base occorre in coincidenza con le prime due misure della sezione di sviluppo (bb. 23-24), affidata ai violini (I e II) e presenta una struttura ampliata tramite l'inserimento di un intervallo di quinta giusta ascendente che richiama la forma e il profilo di b. 1:

$$< +3, +8, +8, -5, +7 >$$



Fig. 63 *Peripetie*, bb. 23-24

Anche questa forma è sottoposta a variazione tramite: deformazione, inversione ampliata, inversione deformata ed elisione.

- **deformazione:** applicata agli ultimi due intervalli della figura che formano la porzione spezzata della linea melodica, in modo da ripetere la figura base deformata occorsa a b. 25 (Fl, $< +3, +8, +8, -4 >$), alla quale è aggiunto la prima volta (b. 25-26, CB) un intervallo di settima minore ascendente:

$$< +3, +8, +8, -4, +10 >$$

e, poche misure dopo (b. 29, Fg), uno conclusivo di sesta minore ascendente:

$$< +3, +8, +8, -4, +8 >$$



Fig. 63a *Peripetie*, b. 25

Fig. 63b, b. 29

- **inversione ampliata:** rispetto alla struttura intervallare della figura originale $\langle -3, -8, -8, +5 \rangle$, alle misure 32-33 e 34-35 (Trbs e BTba) Schönberg inserisce una forma inversa del profilo e ampliata tramite aggiunta dell'ultimo intervallo discendente $\langle -13 \rangle$, con cui si completa il secondo Twist, producendo il profilo complessivo:

$$\langle -3, -8, -7, +5, +13 \rangle$$

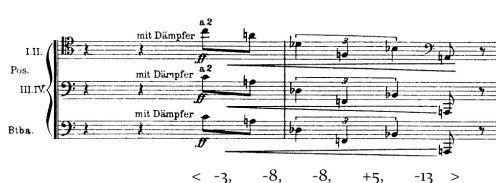
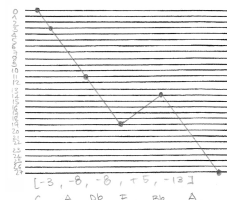


Fig. 63c, *Peripetie*, bb. 32-33



Fig. 63d, *Peripetie*, bb. 34-35



$$\langle +3, +8, +8, -5, +7 \rangle$$

- **inversione deformata:** anche nel caso della tipologia morfologica ampliata vi sono esempi di figure che ripetono la struttura invertita appena osservata, pur variandone una porzione tramite deformazione intervallare cromatica (b. 23, Picc e Fl). Come nell'esempio dell'inversione deformata summenzionata, sono Schönberg altera cromaticamente i primi due intervalli, lasciando immutati i successivi, tramite quindi l'alterazione cromatica ascendente della sola seconda altezza della serie:

$$\langle -4, -7, -8, +5, -13 \rangle$$

Un'ulteriore elaborazione occorre alla fine della stessa misura 23 (BbCl I e II) e con le stesse altezze, ove però l'ultimo intervallo di nona minore è ridotto a uno di terza maggiore:

$$\langle -4, -7, -8, +5, -4 \rangle$$

Alla misura 29 flauto piccolo, flauto e clarinetto in Re espongono una forma invertita completamente deformata, che da un lato ripropone la deformazione appena notata che consiste al contempo nell'ampliamento del primo intervallo ($[3 \rightarrow 4]$) e nella riduzione del secondo ($[8 \rightarrow 7]$), che lascia invariata la settima maggiore formata dal primo tritordo, e dall'altro deforma il secondo tritordo per ampliamento sia della sesta minore in maggiore ($[8 \rightarrow 9]$) sia della quarta in tritono ($[5 \rightarrow 6]$), così come visto nel caso della figura di base ascendente deformata che compare all'ooboe e al EH alla stessa battuta 29. Conclude il disegno una settima minore discendente:

$$\langle -2, -4, -7, -9, +6, -10 \rangle.$$

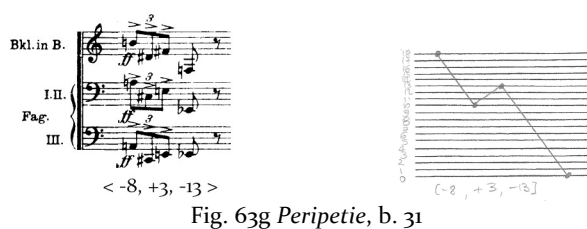
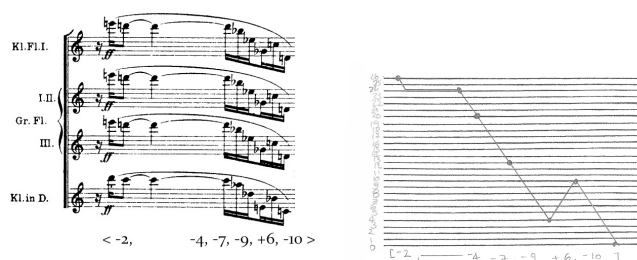
Infine alle battute 30-31, all'inversione deformata della struttura di base già osservata dei contrabbassi e controfagotti segue, negli stessi strumenti, un ulteriore esempio con giustapposizione dell'onda ascendente; questa volta però la prima metà della figura mantiene gli intervalli originali, seppur invertiti, mentre le ultime tre altezze danno luogo a un intervallo di terza minore ascendente e uno di nona minore discendente:

$$\langle -3, -8, -8, +3, -13 \rangle.$$

Clarineti bassi e fagotti raddoppiano la seconda metà della figura che cade a misura 31, ponendo in rilievo così il principio dell'elisione di un frammento di figura che può coincidere con la figura intera, come in questo caso, o comparire in altro luogo come segmento isolato (come visto a battuta 25 per i corni e 48 per i clarinetti):

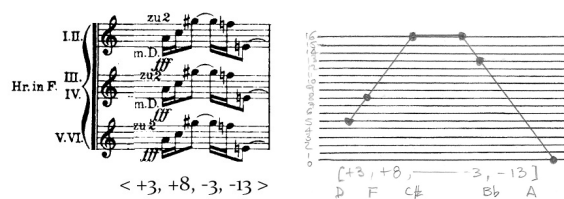
$$\langle -8, +3, -13 \rangle$$

FIGURE DIATONIZZATE PERMUTATE B



- **elisione:** a battuta 31-32 i corni eseguono un'ulteriore variazione della struttura esposta dal disegno dei tromboni e della tuba bassa alle misure 32-33 (ripetuta a 34-35, già osservata nella categoria dell'inversione). Rispetto alla successione basilare $\langle -3, -8, -8, +5, -13 \rangle$, e dividendo la struttura in due metà, si osserverà innanzitutto un'inversione del primo tricordo nel gesto ascendente $\langle +3, +8 \rangle$. Il secondo deriva, invece, dall'elisione della seconda nota Fa dalla serie delle ultime quattro altezze (Reb, Fa, Sib, La), e dà luogo così a un secondo tricordo discendente formato da una terza minore ($\langle -8 + 5 \rangle = \langle -3 \rangle$) e da una nona minore ($\langle -13 \rangle$), nel profilo complessivo:

$$\langle +3, +8, -3, -13 \rangle$$



Amériques

64.(A) DPC 2.M: Combinata monodica: bb. 21-22, EbCl

La struttura simile alla *Gestalt* appena esaminata di *Peripetie* e scelta da Varèse come forma basilare appare già a battuta 21-22, e si presenta come diretta prosecuzione tema del flauto alto in occasione della sua terza ripetizione (Fig. 64a). Lo stesso Si₃ del flauto alto costituisce, infatti, il punto di partenza della *Gestalt*, affidata al clarinetto in Mib. Varèse dilata la figura sia nella costellazione intervallare che nell'estensione temporale. Essa si compone di una prima struttura permutata ascendente dal profilo *Up-Down-Up* ('fase di attacco'), di una porzione centrale, ove il Fa#, ultima nota della prima parte, è tenuto fermo e prolungato ('fase di sostegno'), e si conclude con una struttura permutata discendente, *Down-Up* ('fase di decadimento').

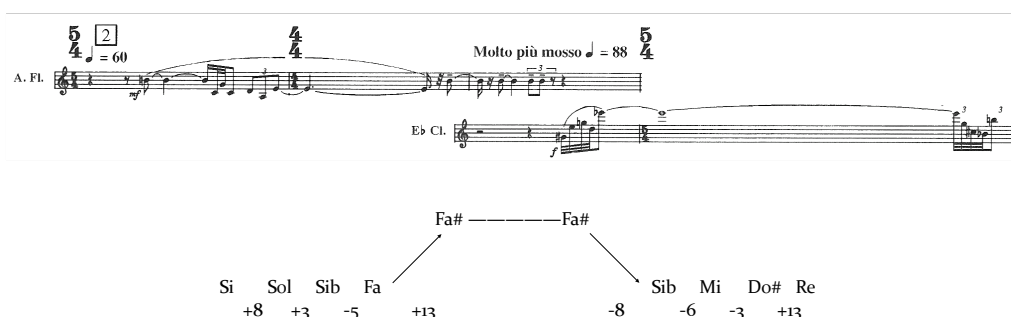


Fig. 64a *Amériques*, bb. 19-22

La struttura intervallare della fase d'attacco ascendente (Fig. 64b, a sinistra) espone la forma più vicina, seppur contratta, rispetto alla figura di Schönberg (<+3, +8, +8, -5, +11>). Varèse applica variazioni per:

- elisione della sesta minore centrale ascendente (<+8>, cerchiata nella figura),
- permutazione della terza minore (<+3>) in seconda posizione anziché in prima,
- deformazione della settima maggiore in nona minore (<+11> → <+13>), tramite sostituzione dell'intervallo con il suo complementare (linea tratteggiata), utilizzando un tipo di sostituzione che compare nel modello stesso.

Anche la fase di decadimento <-8, -6, -3, +13> presenta analogie con le figure di *Peripetie* invertite, come nell'esempio di bb. 32-33 e 34-35 (Trbs e Tub), formato dalla successione intervallare <-3, -8, -8, +5, -13>. Varèse applica alla seconda porzione della propria figura gli stessi principi variazionali usati nella fase di attacco rispetto alla struttura intervallare del modello (Fig. 64b, a destra). Essi a loro volta corrispondono a quelli utilizzati da Schönberg stesso: elisione (<+5>), permutazione (<-3>) e deformazione - quest'ultima sia dell'ampiezza dell'intervallo (<-8> → <-6>) che della sua direzione (<-13> → <+13>).

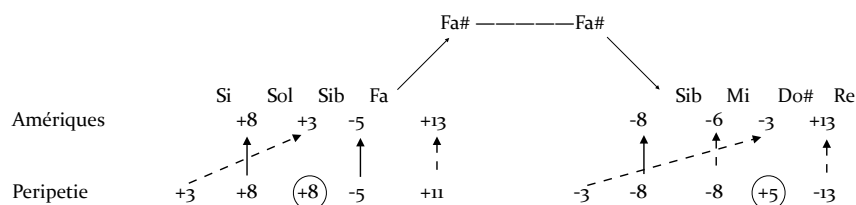


Fig. 64b *Amériques* e *Peripetie*: confronto fra intervalli

FIGURE DIATONIZZATE PERMUTATE B

Se si osserva il profilo delle due figure in *Amériques* e lo si pone a confronto con quello del modello si vede come, a fronte di un profilo della fase d'attacco inalterato, la figura della fase di decadimento sia semplificata tramite sostituzione di un doppio *Twist-Twist* (*Down-Up-Down*) in uno semplice (*Down-Up*).

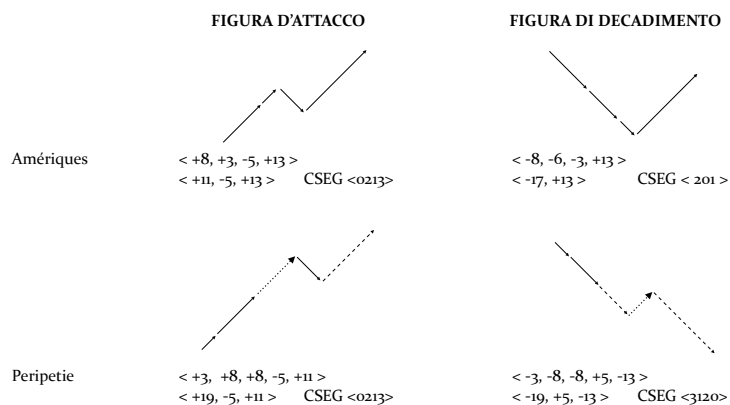


Fig. 64c *Amériques* e *Peripetie*: confronto fra profili

La struttura complessiva, comprensiva delle tre fasi morfologiche, si caratterizza per la presenza di relazioni cromatiche per lo più estese di [11] e [13] (e una stretta di [1]) fra tutte le altezze della successione.



Fig. 64d *Amériques*, bb. 19-22 (suona un'ottava sopra)

La figura ascendente corrispondente alla fase d'attacco è utilizzata nel pezzo altre tre volte in una forma simile all'originale:

- a battuta 212-218, sottoposta a permutazione degli intervalli e all'espansione del gesto finale ascendente a una nona minore:

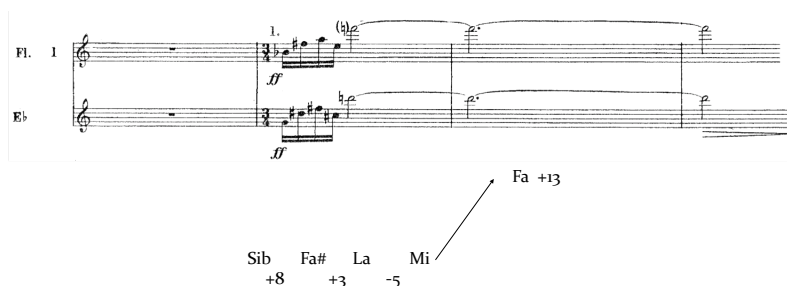


Fig. 64e *Amériques*, bb. 212-218/II

Anche in questo caso Varèse completa la figura con una componente discendente che segue ad una lunga fase di sostegno (bb. 212-218/II Fl, Eb/BbCl). Rispetto alla prima occorrenza di battute 19-22, il corpo della struttura è ripetuto immutato ($< -8, -6, -3 >$), seppur trasposto inferiormente di semitono, mentre l'intervallo ascendente conclusivo è ridotto alla settima maggiore ascendente del modello (bb. 1 e 3).

Fa La Mib Do Si +11
-8 -6 -3

Fig. 64f Amériques, bb. 212-218/II

65.(A) DPC 1.M: Unica monodica: bb. 212-218/II, EH, BbCl

Si comprende allora come il passaggio aggiunto nella seconda versione a battuta 212-218/II possa essere interpretato come una ripresa variata del passaggio esposto alle misure 19-21. La differenza, oltre nell'ampliamento di organico (il flauto raddoppia il clarinetto in Mib e il corno inglese il clarinetto in Sib), consiste nell'ordine di successione del materiale. Se nell'esposizione la figura diatonizzata permutata schönberghiana (Si6) *segue* a una ripetizione del motivo del flauto, nella ritransizione essa *precede* una variazione deformata del motivo del flauto. Quest'ultima viene infatti aggiunta come componente discendente della figura ascendente affidata a corno inglese e clarinetto in Sib ($< +13, +1, +2, -1 >$), e presenta la seguente struttura intervallare e ritmica, immediatamente riconducibile al tema del flauto di apertura di Amériques:

$< -11, +6, -6, +1, -4, +13 >$

Fig. 65a Amériques, bb. 212-218/II

66.(A) DPC 1.M: Unica monodica: bb. 137-138, Ob

Infine, nella micro-sezione di sviluppo (nel secondo 'ciclo', bb. 137-138), Varèse inserisce un disegno affidato agli oboi, trasposto di semitono superiormente rispetto all'occorrenza iniziale di b. 21-22, e formato da una parte iniziale identica a quella della fase d'attacco di b. 19-21, e da una espansione spaziale conclusiva, sottoposta a una moltiplicazione delle voci simile a quella del modello schönberghiano di bb. 1 e 3 ma formata da sole tre parti. Di

FIGURE DIATONIZZATE PERMUTATE B

queste, quella superiore sale di nona minore sul Sol (Ob 1 e 2, <+13>), quella centrale resta ferma sul Fa# (Ob 3), mentre quella inferiore scende di tritono sul Do (Ob 4, <-6>).

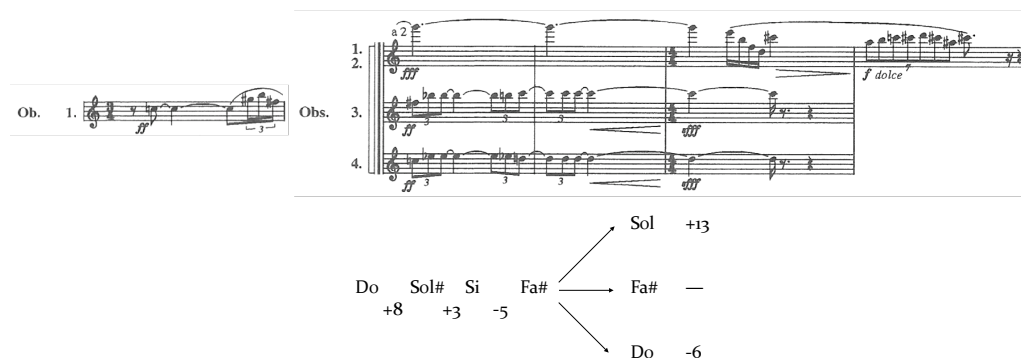


Fig. 66a, *Amériques*, bb. 137-138

Il processo variazionale è sviluppato oltre e conduce a ripetizioni sempre più lontane e meno riconoscibili della forma originale della *Gestalt*; alcuni esempi si trovano nel disegno delle viole nella seconda macro-sezione di sviluppo, alle misure 286-287:

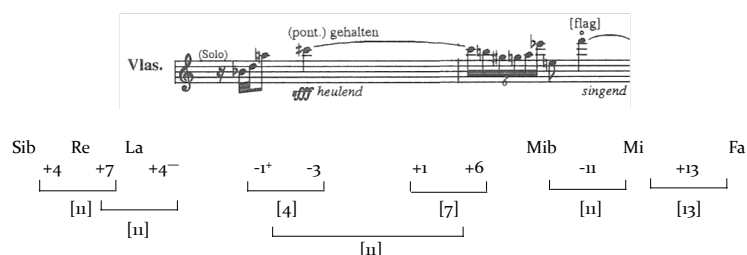


Fig. 66b *Amériques*, bb. 286-287

Qualcosa di analogo si riscontra anche alle misure 307-309, nella figura melodica affidata al clarinetto basso:

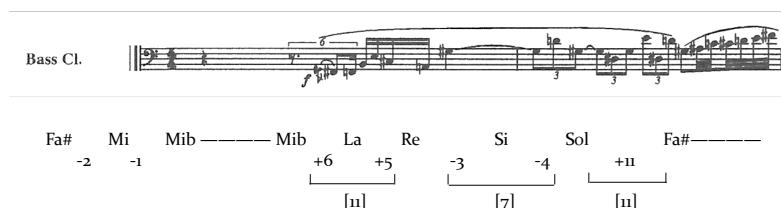


Fig. 66c *Amériques*, bb. 307-308

7. FIGURE ACCORDALI (Es. 67-81)

Le strutture verticali di *Peripetie* offrono lo spunto per riflettere sul modo con cui Schönberg, nella sua produzione atonale, ricerca nuove potenzialità accordali senza ancora affrancarsi da un pensiero di ‘negazione’ e di opposizione della tonalità e delle funzioni tonali. Il presupposto dell’uso di complessi accordali di cinque o sei suoni si basa sull’acquisizione di note ‘estrane’ all’accordo (tonale), che entrano a far parte della sua morfologia, che producono nuove funzioni gerarchiche nel complesso sonoro.¹ Un breve esame delle strutture del quarto dei *Fünf Orchesterstücke*, poste a confronto con quelle di *Amériques*, può dunque mettere in evidenza come, al di là delle similarità strutturali finora mostrate, i pensieri ‘armonici’ dei due compositori appaiano per alcuni aspetti divergenti. Le due opere costituiscono due risultati di un pensiero musicale diagonale e a tratti opposto: l’uno, quello di Schönberg, che ricerca nelle modificazioni degli intervalli diverse qualità cromatiche, l’altro che cerca di dedurre una nuova norma da quelle nuove qualità cromatiche. Quest’ultimo prende avvio, per così dire, dal risultato raggiunto dal viennese – il principio di utilizzo di una cromatica liberata dalla funzione di risoluzione e una consonanza de-gerarchizzata mediante i legami cromatici – e, assumendo il sistema cromatico come norma, fa uso delle relazioni diatoniche al fine di avere un sistema cromatico non monotono. Esse non sono resti di un pensiero ‘oppositivo’ alla tonalità ma segni di un completo affrancamento da essa.

*

Si osservino dapprima le verticalità di *Peripetie*, ove l’unione fra insiemi di toni interi e relazioni cromatiche danno luogo a una serie di strutture accordali più complesse, basate su alcuni principi comuni.

Come punto di partenza si può assumere l’alterazione cromatica del rapporto cadenzale V-I, che Schönberg realizza tramite (Fig. Accordali 1):

1. l’aggiunta della settima minore e della nona minore (come settima sul settimo grado), che costituiscono un’ulteriore risoluzione cromatica,
2. l’aggiunta di relazioni cromatiche prodotte dall’alterazione della quinta (cromaticamente in senso ascendente # o discendente b).²

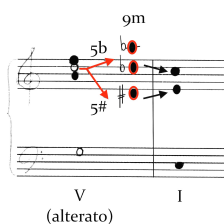


Fig. Accordali 1

¹ Ernst Kurth, nel capitolo intitolato «Der intensive Alterationsstil. Gleichzeitigkeit von Spannungs- und Lösungston», definisce il principio come la «Technik der Nebentoneinstellung», che consiste appunto nella «Einschiebung von fremden Tönen, die in den Akkord drängen». ERNST KURTH, *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners "Tristan"*, Berlin, Hesse, (1920) 1923^{II}, p. 186.

² Riguardo ai principi di alterazione cromatica e in particolare all’alterazione ascendente o discendente della quinta nella triade maggiore e minore si veda: si veda: «Alterierung an Dreiklängen, 7-Akkorden und 9-Akkorden», in: ARNOLD SCHÖNBERG, *Harmonielehre*, Wien, Universal-Edition, 1922^{II}, pp. 421-432. Sulla scala per toni interi si veda anche: «Die Ganztonskala und die damit zusammenhängenden fünf- und sechstimmigen Akkorde», *Ibid.*, pp. 468-476.

Si viene a costituire così un aggregato di note con un alto potenziale cromatico, ottenuto tramite la sovrapposizione dei due momenti: l'accordo di settima di dominante privo della fondamentale (settima sul settimo grado alterato, o nona minore di dominante, tramite l'aggiunta della settima diminuita sulla sensibile, e tramite l'alterazione della quinta) con il suo accordo di risoluzione sulla tonica, privato della quinta. Si può intendere questo come una contemporaneità fra il ritardo non risolto dell'accordo e la sua risoluzione, come definito dallo stesso autore.³

Già nell'*Harmonielehre*, a proposito dell'uso della «Scala per toni interi e i relativi accordi di cinque e sei suoni», si legge:

[...] la musica neotedesca prediligeva davvero la triade aumentata, e in misura notevole. Eccone la derivazione: punto di partenza erano il noto motivo della Valchiria e qualche altro passaggio armonico di Wagner, a cui si aggiungevano alcuni accordi alterati di settima e nona; mi pare che basti questo per individuare, per una via molto meno complicata di quella dell'affinità spirituale internazionale, l'origine della scala per toni interi. Nelle opere dei compositori contemporanei, e anche nelle mie, si possono osservare due anticipazioni di un uso cosciente della scala per toni interi. Prima: su una triade aumentata la melodia passa da un suono dell'accordo all'altro, servendosi di una nota di passaggio che produce due movimenti di tono intero atti a dividere la terza maggiore in due parti uguali. Questo può farsi a partire da qualsiasi suono (es. 318 *a, b, c*) e dà luogo all'intera scala per toni interi [Esempio 318]. Seconda: lo stesso risultato si ottiene con note di passaggio su un accordo di settima di dominante con quinta aumentata (es. 319 *a e b*) o senza quinta (es. 319 *c*) [Esempio 319]. Sono due derivazioni assai simili, poiché in fondo l'accordo alterato di settima non è altro che una triade aumentata con aggiunta della settima, mentre la quinta eliminata è identica alla quinta aumentata. Allo stesso modo l'es. 320 *a* non è che l'ulteriore trasformazione dell'accordo aumentato di settima in un accordo di nona. Dei sei suoni della scala per toni interi questo accordo ne contiene cinque: è chiaro che nella successione orizzontale, cioè nella melodia, si può arrischiare quello che è possibile in senso verticale.

Poco dopo, nella stessa pagina, l'autore mostra un esempio di un accordo per toni interi seguito dalla sua risoluzione (Es. 322) e dalla sua origine (Es. 323):



Fig. Accordali 2

per concludere che:

Con la contemporanea alterazione ascendente e discendente della quinta nell'accordo di nona, risultano altri due suoni che aggiunti ai quattro precedenti danno sei suoni. Questa derivazione riflette il modo di procedere del nostro orecchio, che collega fenomeni di ugual natura, accosta direttamente fenomeni assai distanti nel tempo e sovrappone eventi successivi.⁴

³ In merito al principio di prolungamento delle dissonanze dell'accordo precedente su quello successivo per ottenere suoni più complessi cfr. A. SCHÖNBERG, *Harmonielehre* cit., pp. 499 ss.

⁴ A. SCHÖNBERG, *Harmonielehre* cit., pp. 468-469.

L'analisi della partitura di Schönberg ha mostrato come l'alterazione della quinta in verticalità espansa produca l'effetto di un insieme scalare di toni interi, formato da due strutture di base: un tricordo con la doppia terza maggiore [4][4] e tricordo composto dalla somma di una seconda maggiore e di una terza maggiore [2][4] (Fig. Accordali 3).

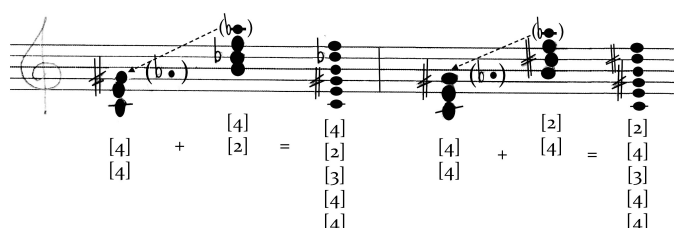


Fig. Accordali 3

L'insieme così formato – da [4][4] e [2][4] o [4][2] – può essere letto in due modi.

Lo si può intendere come due elementi scalari formati da toni interi, con collegamento cromatico, come probabilmente lo concepisce Schönberg:

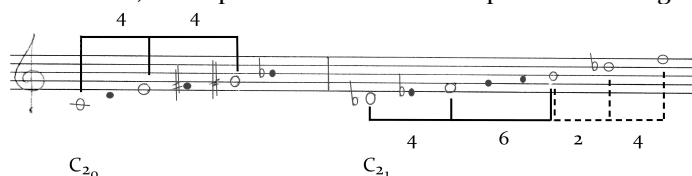


Fig. Accordali 4

Al contempo la stessa struttura può essere intesa come una armonica cromatica con una colorazione esatonale, come probabilmente la intende Varèse:

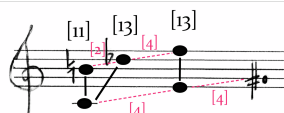


Fig. Accordali 5

Si osserveranno ora i casi concreti di utilizzo delle strutture, per tornare poi su questo aspetto a conclusione del capitolo.

L'ultimo elemento che resta da osservare nello schizzo Sk778, alla destra di S19, raffigura un accordo che non compare direttamente nel pezzo ma che rappresenta un esempio emblematico delle strutture verticali di *Peripetie*.

FIGURE ACCORDALI

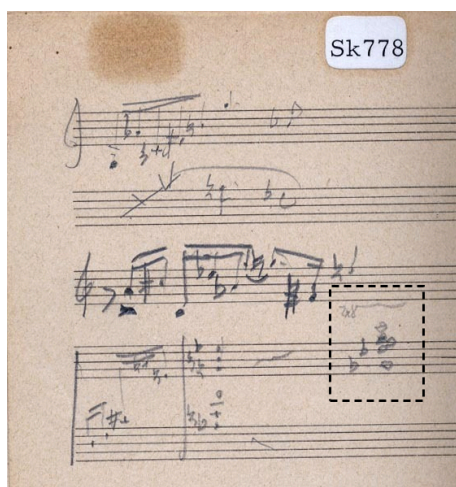


Fig. Schönberg op. 16, *Skizze und Erste Niederschritte*, ASC

Esso è composto da un nucleo diatonico, formato da due intervalli di terza maggiore (Reb-Fa-La, [4][4]), ampliato tramite l'aggiunta di una nota 'esterna' al tricordo ma in relazione cromatica con una delle sue altezze (Solb-Fa, [11]):

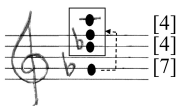


Fig. Accordali 6

Questa struttura costituisce il presupposto teorico comune alle figure accordali di *Peripetie*, e sulla base dei suoi ampliamenti è possibile dedurre un'organizzazione sistematica di tutte le verticalità della partitura.

Le due strutture o nuclei di base diatonici summenzionate costituiscono la base delle verticalità:

- la triade aumentata, formata dalla somma di due intervalli di terza maggiore, che verrà indicato, di qui in avanti, con il termine di **'nucleo X'** ([4][4]),
- la triade diminuita con la sensibile alterata, definito **'nucleo Y'** ([2][4]), **che può presentarsi nelle due tipologie morfologiche: con la terza abbassata (b) ([4][2]) e con la terza aumentata (#), in primo rivolto ([4][6]).**

L'elemento comune ai due nuclei, come si vede, è l'intervallo di terza maggiore [4], che appare in una forma esplicita e significativa come ultima realtà sonora di *Peripetie*, affidato a un pianissimo dei corni fra le misure 65-66:

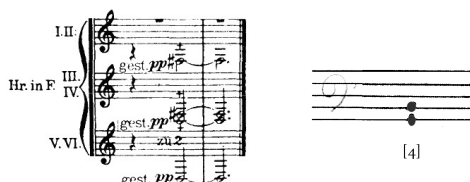


Fig. Accordali 7, bb. 65-66

Parallelamente al metodo fin qui applicato principalmente sulle figure melodiche delle due composizioni, anche l'organizzazione sistematica delle strutture accordali che si propone è incentrata su una doppia categorizzazione, di natura dapprima strutturale e poi morfologica.

Dal punto di vista **strutturale**, si riconoscono due tipologie di verticalità.

- '**mono-nucleica**', che contiene solo una sola tipologia di nucleo (X o Y), al quale sono aggiunte relazioni cromatiche 'esterne',
- '**bi-nucleica**', laddove sono presenti entrambi i nuclei a toni interi, legati fra loro o con altre altezze grazie da rapporti cromatici, stretti o lati.

A loro volta ciascuna categoria primaria comprende due sottocategorie, definite in base al *numero* e alla *disposizione dei nuclei*. Si riconoscono quindi strutture:

- **mono-nucleica semplice**, laddove è presente un solo nucleo a toni interi, al quale si congiunge una o più relazioni cromatiche, differenziandosi rispettivamente in *cromatizzazione stretta* o *cromatizzazione espansa*;
- **mono-nucleica moltiplicata**, ove lo stesso nucleo è raddoppiato, le sue due forme sono 'embricate' fra loro, e ad esse si assommano relazioni cromatiche legate a ciascuno dei due nuclei.

All'interno della categoria **bi-nucleica** si riconoscono le seguenti sotto-categorie:

- **combinata**, ove le relazioni cromatiche sono in rapporto a ciascuno dei due nuclei 'embricati',
- **bi-nucleica con corrispondenza biunivoca**, quando i due nuclei non 'embricati né contigui ma separati da un intervallo intermedio sono legati vicendevolmente da relazioni cromatiche.

Ogni verticalità afferente alle categorie strutturali accordali elencate può apparire all'interno sotto forma di tre tipi morfologici che corrispondono a tre livelli progressivi di espansione nel tempo e nello spazio, analoghi a quelli già osservati sul primo livello di organizzazione delle figure.

Si riconosceranno allora strutture accordali:

- **uniche**, costituita da *un solo accordo*,
- **ripetuta fissa**, formata da un *accordo ribattuto*,
- **ripetuta in progressione**, ove l'accordo sotto forma di un modulo regolare (se ripetuto identico) o irregolare (se con intervalli variabili) *si ripete in senso ascendente o discendente, per grado cromatico o diatonico*.

Nella tabella in basso sono riepilogate tutte le tipologie e associate agli esempi che si vanno subito dopo discutendo (Fig. Accordali 8).

FIGURE ACCORDALI

	UNICA	RIPETUTA FISSA	RIPETUTA IN PROGRESSIONE
I. MONO-NUCLEICA			
I.1 SEMPLICE			
I.1.A Cromatizzazione espansa diretta su X			<p>Crom </p> <p>Diat </p>
I.1.B Cromatizzazione espansa indiretta su X			
I.2 MOLTIPLICATA			
I.2.A Cromatizzazione complessa su Y multiplo			
II. BI-NUCLEICA			
II.1 COMBINATA			
II.1.A con cromatizzazione complessa su X + Y			
II.2.B con corrispondenza cromatica biunivoca fra X e Y			

STRUTTURE UNICHE

I. MONO-NUCLEICA

I.1 SEMPLICE

67.(P) I.1.A: CON CROMATIZZAZIONE ESPANSA DIRETTA SU X:

è ottenuta mediante l'aggiunta alla struttura a toni interi [4][4] di una relazione cromatica in rapporto a una delle altezze di X:

- **bb. 64-66, CB:** formata dalla struttura verticale [3][4][4]=[11], mediante aggiunta alla triade aumentata Lab₂-Do₃-Mi₃ della nota Fa₂, che si trova a distanza di settima maggiore dall'estremo superiore della figura, ossia che costruisce in rapporto al Mi una cornice cromatica lata di [11]:

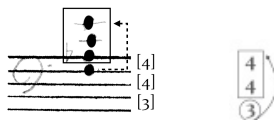


Fig. 67 bb. 64-66

68.(P) I.1.B: CON CROMATIZZAZIONE ESPANSA INDIRETTA SU X:

consiste nell'aggiunta di due relazioni cromatiche in rapporto rispettivamente diretto [3] e indiretto [11] con il nucleo X, ed è realizzata tramite l'addizione di due altezze, delle quali la prima sia legata cromaticamente alla nota inferiore del nucleo e la seconda a distanza cromatica 'espansa diretta' dalla prima (e 'indiretta' dal nucleo):

- **b. 49, Cl-Cor-Tpt e Vln/2-Vla:** composta dalla struttura $[4][4][3][11] = [11]+[11]$, e ottenuta mediante la sovrapposizione di un intervallo di terza minore, questa volta superiormente, alle stesse altezze del nucleo dell'esempio precedente ($Lab_2-Do_3-Mi_3$). Il Sol_3 supplementare si trova quindi in rapporto di settima maggiore con l'estremo inferiore del nucleo (relazione espansa diretta); al contempo l'aggiunta del $Fa\#_4$ inserisce nel complesso accordale un'ulteriore relazione cromatica che, tuttavia, non è in diretto rapporto con il nucleo ma in rapporto cioè di una nota in rapporto cromatico indiretto col nucleo ma diretto espanso ($[11]$) con il Sol_3 .

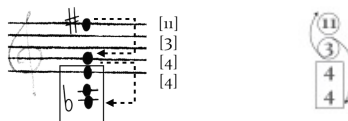


Fig. 68, b. 49

I.2 MOLTIPLICATA

69.(P) I.2.A: CON CROMATIZZAZIONE COMPLESSA SU Y MULTIPLO:

il nucleo $Y [2][4]$ è moltiplicato in due nuclei sovrapposti e embricati per mezzo dell'intervallo comune $[4]$; ad essi vengono aggiunte due relazioni cromatiche in rapporto a due differenti note dei due nuclei:

- **bb. 41-44, Corni:** la struttura complessiva è: $[9] [6][4][6] [5] = [9]+[10]+[11]$: ciò vuol dire che, in questo caso particolare, il nucleo Y^{*5} è moltiplicato sotto forma di due nuclei in posizione rivoltata e contratti (cioè embricati con il $[6]$ in comune), dando luogo alla struttura simmetrica: $Fa_2-Si_2-Mib_3-La_3$, formata da: $Fa_2-Si_2-Mib_3 = [6][4] + Si_2-Mib_3-La_3 = [4][6]$. A questo nucleo 'complesso' si assommano due relazioni cromatiche in rapporto con sue due differenti altezze. Esse sono formate rispettivamente: l'una, dall'aggiunta del Lab , in rapporto di nona minore $[13]$ con la nota superiore del nucleo superiore Y^* , La , e l'altra dall'inserimento del Re_4 in relazione cromatica espansa di settima maggiore $[11]$ con la nota superiore del nucleo inferiore Y^* , Mib . Il Re è sostituito subito dopo, sullo stesso accordo, dal Mi (tono superiore), intessendo un'ulteriore relazione cromatica espansa di nona minore $[13]$ con lo stesso Mib . In tal modo Schönberg moltiplica il potenziale cromatico tramite l'aggiunta di tre intervalli 'dispari' ($[5][7][9]$) in rapporto cromatico con il nucleo.

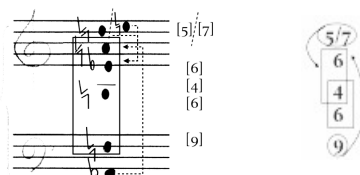


Fig. 69, bb. 41-44

II. BI-NUCLEICA

II.1 COMBINATA:

70.(P) II.1.A: CON CROMATIZZAZIONE COMPLESSA SU X + Y:

I due nuclei X e Y sono embricati intorno all'intervallo comune $[4]$; a essi si sommano due relazioni cromatiche espansive, in rapporto con un'altezza di X e con una di Y.

- **bb. 2, BbCl, BassCl, Fg:** la struttura è formata dagli intervalli: $[4][5] [2][4][4] = [11]+[10]$. Il nucleo inferiore Y, $Fa_3-Sol\#_3-Si_3 [2][4]$, e quello superiore X, $Sol_3-Si_3-Re\#_4 [4][4]$, sono embricati grazie all'intervallo in comune $Sol\#_3-Si_3 [4]$. Il Sol_2 inferiore aggiunge una relazione cromatica

⁵ Si indica con Y^* il rivolto del nucleo di base $[2][4]$, nella forma $[4][6]$.

espansa di nona minore in rapporto con il $\text{Sol}\sharp_3$ del nucleo Y; analogamente il Do_3 è legato da un intervallo di settima maggiore con il Si_3 di X. Questa struttura, che come visto compare già negli schizzi dell'opera 16, appare come accordo conclusivo dell'arpeggio iniziale di *Peripetie* (prima *Grundgestalt*). Appare interessante osservare come Schönberg separi le note dei due nuclei dalle aggiunte cromatiche tramite il moto melodico di derivazione dall'ultima nota dell'arpeggio: le altezze dei nuclei sono prodotte dai gesti ascendenti (e dai moti melodici intervallari dispari rispettivamente di: $\langle +1 \rangle$, $\langle +3 \rangle$, $\langle +7 \rangle$, $\langle +11 \rangle$), mentre le relazioni cromatiche derivano dall'aggiunta di altezze prodotte da moti discendenti pari ($\langle -8 \rangle$ e $\langle -4 \rangle$).⁶

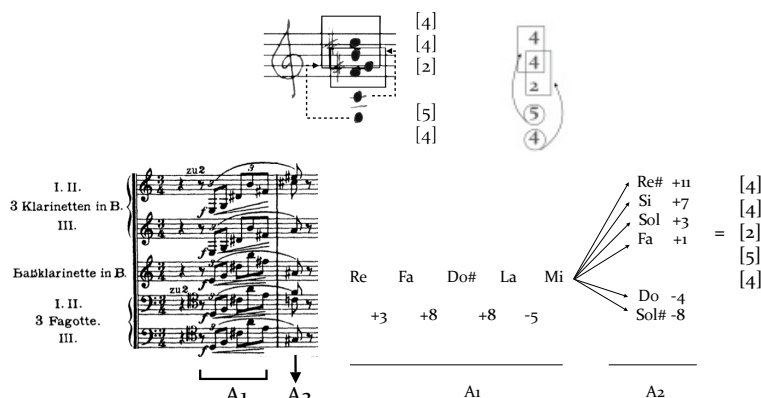


Fig. 70, b. 2

71.(P) II.1.B: CON CORRISPONDENZA CROMATICA BIUNIVOCA FRA X + Y:

si tratta della struttura più 'stabile' fra quelle finora incontrate e consiste nella sovrapposizione non embricata dei due nuclei X ([4][4]) e Y* ([4][6]), separati da un intervallo centrale e disposti in modo da dar luogo a tre relazioni cromatiche 'infra-nucleiche', che collegano ciascuna una altezza di Y* a una di X. La struttura appare quindi priva di note 'estrane' aggiunte ai nuclei.

- **bb. 8-13, 37-38 e 40, Corni:** la struttura si compone degli intervalli: [4][6] [3] [4][4] = [13]+[11]: al tritico inferiore Y* (Do_2 - Mi_2 - Sib_2) è sovrapposto il tritico X ($\text{Do}\sharp_3$ - Fa_3 - La_3), a distanza di terza minore (la parte superiore della struttura, [3][4][4], corrisponde quindi alla verticalità mono-nucleica semplice). Tale specifica disposizione fa sì che le tre altezze di Y* si trovino rispettivamente in relazione cromatica con le tre corrispettive altezze di X (inferiore, centrale e superiore). Di queste, le due note inferiori e centrale sono in rapporto di nona minore [13], e quella superiore di settima maggiore [11].

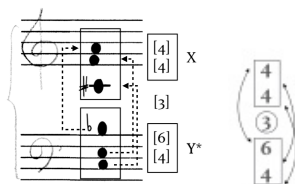


Fig. 71, bb. 8-13, bb. 37-38 e b. 40

⁶ La struttura a terze maggiori del nucleo X si ritrova, con le stesse altezze, nel tema ascendente di Jochanaan nella *Salome* di Strauss (1905), formato da una successione di quarte giuste ascendenti che Poirier mette in relazione alla *Kammerisymphonie* schönbergiana op. 9 e che richiama l'arpeggio della prima *Grundgestalt* di *Peripetie*. Cfr. ALAIN POIRIER, *Les Cinq Pièces pour orchestre op. 16 d'Arnold Schoenberg*, Chateau-Gontier, Aedam Musicae, 2016, pp. 34-35.

FIGURA RIPETUTA FISSA

La tipologia di sviluppo morfologico più semplice consiste nella ripetizione dell'accordo che viene così prolungato tramite un ribattuto della forma iniziale invariata.

I. MONO-NUCLEICA

I.1 SEMPLICE

72.(P) I.1.A: CON CROMATIZZAZIONE ESPANSA DIRETTA SU Y*:

- b. 26 Cor-Tpt₃-Trbs: struttura [5][6][4] = [11]+[10]: a differenza della figura singola, qui Schönberg prende come base di riferimento il nucleo rivoltato Y*, e lo altera cromaticamente tramite l'aggiunta di un'altezza posta inferiormente, a distanza di quarta giusta dalla nota inferiore di Y* e dunque questa volta stringe una relazione cromatica con la nota centrale del nucleo. L'accordo così formato è ripetuto su altezze fisse per cinque volte:

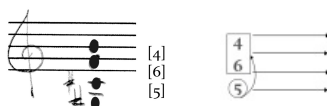


Fig. 72, b. 26

II. BI-NUCLEICA

II.1 COMBINATA:

73.(P) II.1.B: CON CORRISPONDENZA CROMATICA BIUNIVOCA FRA X + Y:

- bb. 5-6: Tpt e Vln/Vla, struttura Tpt [4][4] e Vln/Vla [4][2]: complessivamente formata dagli intervalli: [4][4] [5] [4][2] = [13]+[11]⁷. Anche in questo caso l'accordo iniziale è ripetuto su altezze fisse per sette volte. Esso appare analogo all'esempio corrispondente II.2.B Singola, e come nell'esempio precedente l'intervallo di terza minore della figura singola è ampliato a uno di quarta giusta, che in questo caso separa i due nuclei. Le altezze di X e Y risultano così collegate fra loro da tre relazioni cromatiche espanse, due di nona minore (Reb-Re, e Fa-Fa#) e una di settima maggiore (La-Sol#). La separazione fra i due nuclei è qui accentuata timbricamente per mezzo della suddivisione delle due strutture fra due differenti gruppi strumentali, X alle trombe nel registro inferiore e Y ai violini primi e viole nel registro superiore.

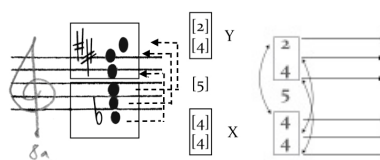


Fig. 73, bb. 5-6

⁷ Nella seconda metà della battuta la stessa struttura è ripetuta da BbCl ([4][4]), e da Fl/Picc ([4][2]) (fra loro a distanza di [5]).

FIGURA RIPETUTA IN PROGRESSIONE

La logica cromatica ‘verticale’ finora osservata, che tende a espandere *nello spazio* sonoro un nucleo di base completamente diatonico, è potenziata nel momento in cui lo stesso principio sia trasferito nella dimensione orizzontale, ovvero *nel tempo*. Negli esempi che seguono si vedrà come Schönberg – e analogamente Varèse – sviluppi il principio di elaborazione morfologica mediante la ripetizione dell’accordo non solo semplicemente ribattuto ma anche trasposto progressivamente per grado, in senso ascendente o discendente. Le relazioni cromatiche sono quindi moltiplicate tramite l’applicazione del principio semitonale lineare delle figure melodiche sulle strutture verticali. Un procedimento di questo tipo conferma e concretizza il presupposto costruttivo schönberghiano fondamentale di identità fra la dimensione orizzontale e quella verticale. Il concetto che Erwin Stein descrive in riferimento alla tecnica di ‘composizione con le dodici note’ è quindi già chiaramente espresso nella prima atonalità del compositore, ove la trasformazione in forma accordale di figure melodiche è già interpretabile come un procedimento di sviluppo. Confermando la rilevanza dello sviluppo melodico morfologico sulla struttura armonica, Stein scrive infatti:

der musikalische Gedanke erscheint nicht nur in der Horizontalen ausgedrückt, sondern auch gleichzeitig in der Vertikalen, nicht nur in der Zeitfolge – und daher rhythmisch gegliedert – sondern auch ohne Rücksicht auf diese, im Raum, als Klangkomplex – d.h. als Akkord. [...] Der akkordliche Zusammenklang von Tönen einer Melodie interessiert uns dabei am meisten. Denn dieses Prinzip wendet Schönberg in weitestem Ausmaß auf seine Grundgestalten an. Es können ihre Töne, alle oder zum Teil oder in Gruppen – je nach ihrem Reichtum an Tönen – auch als Akkorde auftreten. So haben wir zu den vier melodischen Formen, die sich aus Umkehrung und Krebs ergeben, noch eine große Anzahl harmonische gewonnen. [...] Als Nebenresultat finden wir eine bedeutsame Möglichkeit, wie Harmonien zu konstruktiver Bedeutung kommen – zwar nicht im Sinne der alten Harmonielehre, aber auf dem Umweg über das melodische Motiv.⁸

Negli esempi che seguono si presentano tutte le strutture accordali sviluppate in progressione presenti in *Peripetie*, e suddivisibili in:

- **progressioni cromatiche regolari**,
- **progressioni cromatiche irregolari** su nucleo filtrato con cromatizzazione semplice

⁸ ERWIN STEIN, *Neue Formprinzipien*, «Musikblätter des Anbruch» (numero speciale: *Arnold Schönberg zum fünfzigsten Geburtstag*), 6/8-9, 1924, pp. 286-303: 292.

PROGRESSIONE CROMATICA REGOLARE

I. MONO-NUCLEICA

I.1 SEMPLICE

74.(P) I.1.A: X IN PROGRESSIONE CROMATICA REGOLARE:

- **b. 22, Trbs:** formata dalla struttura [4][4], questa struttura accordale corrisponde alla sovrapposizione delle strutture basilari semitonalì lineari. Dal punto di vista della verticalità, essa consiste nel solo nucleo X, senza aggiunta di relazioni cromatiche. L'elaborazione avviene in questo caso esclusivamente dal punto di vista morfologico, realizzata tramite la ripetizione dell'accordo iniziale in progressione di grado cromatico discendente, per un'estensione complessiva di [4].

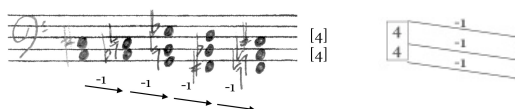


Fig. 74, b. 22

75.(P) I.1.A: X IN PROGRESSIONE DIATONICA REGOLARE:

- **bb. 61-63, Tpt:** la stessa struttura [4][4] composta dal nucleo X è sviluppata anche sotto forma di figura ripetuta in progressione ascendente diatonica (su cinque gradi melodici di seconda maggiore).

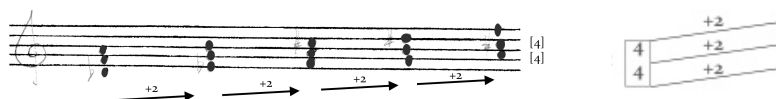


Fig. 75, bb. 61-63

76.(P) I.1.B: CROMATIZZAZIONE ESPANSA DIRETTA SU X IN PROGRESSIONE DIATONICA REGOLARE:

- **bb. 63-64, BCl, Fg, CFg, Tpt:** formata dalla somma fra la struttura struttura [4][4] (ascendente) affidata alla Tpt e quella [10][7][3]8] (discendente) esposta da BassCl-Fg-CFg. Alle differenti altezze del nucleo X nell'accordo iniziale sono associate quattro relazioni cromatiche, delle quali tre dispari ([5], [3], [7]) e una pari ([10]). Dal punto di vista morfologico, mentre il nucleo posto nel registro più acuto procede con moto ascendente cromatico, il complesso formato dalle altezze in rapporto cromatico al nucleo si muove verso il basso. Ne deriva una figura costituita da due strutture ripetute in progressione cromatica divergente (su sette gradi melodici cromatici), l'una ascendente e l'altra discendente, separate da un intervallo mobile che si accresce di tono a partire dall'intervallo di quarta giusta [5] e fino alla quarta ottavizzata [17].

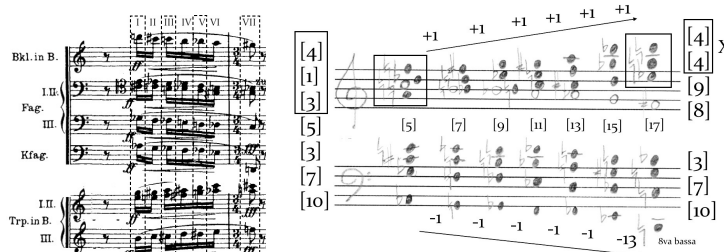


Fig. 76, bb. 63-64

II. BI-NUCLEICA

II.1 COMBINATA:

77.(P) II.1.A: CROMATIZZAZIONE COMPLESSA SU X IN PROGRESSIONE CROMATICA REGOLARE:

- **bb. 2-3, Trb e Tpt:** si compone della struttura [4][5] (discendente) e [4][4] (ascendente), per una struttura complessiva [4][5] [4-6-8...] [4][4]. Anche in questo caso, come per la corrispettiva struttura singola (bb. 2-3), il nucleo X posto nel registro alto è collegato da due relazioni cromatiche con il tricordo sottostante ($\text{Sol}_2\text{-Sol}\sharp_3 = [11]$ e $\text{Si}_2\text{-Do}_4 = [13]$), e da una relazione d'ottava fra i due Mi_3 e Mi_4 . La progressione cromatica (composta da sette gradi) è suddivisa coerentemente con il materiale, ascendente nel caso del nucleo e discendente per il tricordo sottostante, mentre l'intervallo che unisce i due tricordi di quarta giusta procede, crescendo di tono, fino alla quarta ampliata di un'ottava. La struttura accordale iniziale [4][5] [4] [4][4] può quindi essere interpretata a sua volta come uno sviluppo dell'accordo combinato alla prima *Grundgestalt* di *Peripetie*, dalla struttura [4][5] [2] [4][4].

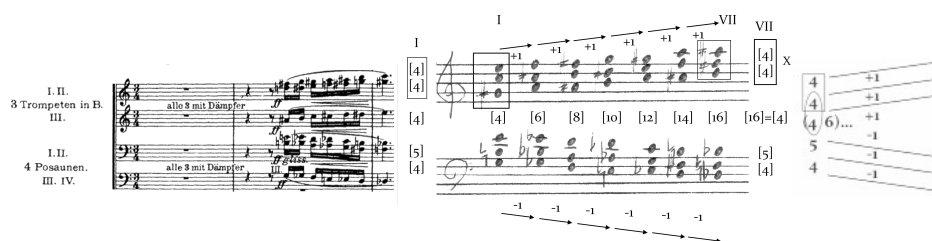


Fig. 77, bb. 2-3

Amériques

Il corrispettivo in *Amériques* è stato analizzato nell'esempio n° 10.

78.(P) II.2.B: COMBINATA CON CORRISPONDENZA CROMATICA BIUNIVOCA FRA X E Y IN PROGRESSIONE CROMATICA REGOLARE:

- **bb. 32-35, Fl, Ob, Tpt:** la struttura complessiva è formata dagli intervalli [4][4] [5] [4][2] = [13]+[11], ed è identica a quella fissa già osservata di bb. 5-6 (es. 73). Nella sezione di sviluppo essa viene tuttavia elaborata su un piano morfologico mediante la ripetizione dei due nuclei in progressione melodica cromatica parallela ascendente.

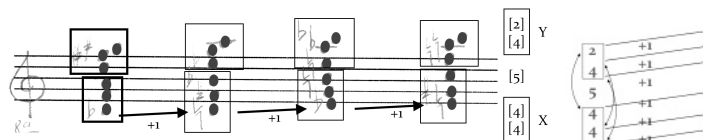


Fig. 78 bb. 32-35

PROGRESSIONE CROMATICA IRREGOLARE

79.(P) II.2.B: SU NUCLEO Y FILTRATO CON CROMATIZZAZIONE SEMPLICE: bb. 27-30, Vla, Ob

La verticalità strutturalmente più distante da quelle finora osservate è quella che compare tra le misure 27-30 (all'inizio della sezione di sviluppo), affidata agli oboi I e II

e alle viole. Sia dal punto di vista della struttura accordale di base che per la modalità di sviluppo della sua morfologia, questo disegno costituisce un esempio di combinazione fra due strategie differenti.

Le viole (sistema superiore nella figura in basso) espongono la verticalità consueta del pezzo [6][5], che presenta quindi il nucleo Y in una forma ‘filtrata’, cioè costituito dal solo tritono Mib-La (come ad esempio nel caso del primo accordo), al quale viene aggiunta una cromatizzazione semplice tramite l’aggiunta della nota superiore a distanza di settima maggiore da quella inferiore (Re). Questa struttura, reiterata invariata nella verticalità, procede per moto discendente con una progressione dapprima regolare (lungo i due gradi cromatici inferiori) e poi irregolare, saltando di terza minore sull’ultimo accordo. Al contempo un bicordo affidato agli oboi contrappunta l’accordo delle viole (a partire dal secondo tricordo): la terza maggiore iniziale La-Do non è ripetuta identica, come finora accaduto, ma è virtualmente divisa nelle due altezze che procedono fra loro per moto divergente, quella superiore salendo ($+2, +3$) e quella inferiore scendendo ($+1, -3$), dando luogo alle tre verticalità peculiari di terza maggiore [4], quarta giusta [5] e settima maggiore [11].

Così facendo Schönberg costruisce una relazione cromatica non solo all’interno dell’accordo delle viole, fra la nota inferiore del tritono e la nota superiore del tricordo, ma anche fra la nota superiore del tritono della viola con una delle due altezze degli oboi. Nell’ultima coppia di verticalità, tutte e cinque le note sono legate da due relazioni cromatiche, una fra il Sib e il La delle viole, e una ‘espansa’ fra il Mi delle viole, il Mib degli oboi e il Re dei clarinetti: $Mi_3-Mib_4-Re_5 = [11]+[11]$.

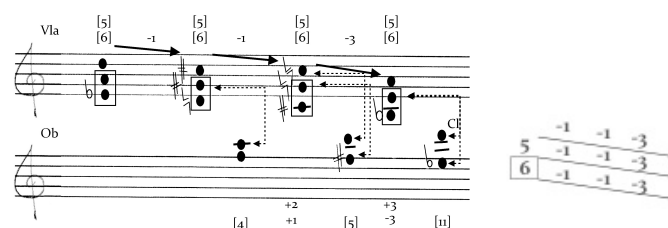


Fig. 79, bb. 27-30

Amériques

Varèse applica più volte un analogo principio costruttivo nelle verticalità di *Amériques*, esaminate già nel corso dell’analisi. Due esempi possono essere esplicativi del modo personale con cui egli rielabora questi procedimenti in passaggi derivati da *Peripetie*.

80.(A) I.1.B: CROMATIZZAZIONE ESPANSA DIRETTA SU X IN PROGRESSIONE DIATONICA IRREGOLARE: b. 64, Ob, EH, CTpt, Trbs

Si è già accennato come a battuta 64 egli riesponga una variazione dell’ottava misura proveniente dalla partitura schönberghiana, nella forma più vicina all’originale. Uno degli elementi più simili al modello è costituito da una figura accordale formata da due tricordi che si muovono in progressione cromatica divergente, quello superiore ascendente e quello inferiore discendente, richiamando da vicino la figura di bb. 2-3 di

FIGURE ACCORDALI

Peripetie affidata a tromboni e trombe (es. 77). Tuttavia in Varèse l'intervallo intermedio che separa i due tricordi non è più formato da intervalli pari (da 4 a 16 come in *Peripetie*) ma dagli intervalli dispari da [5] a [15] (= [3]).



Fig. 80, *Amériques*, b. 64

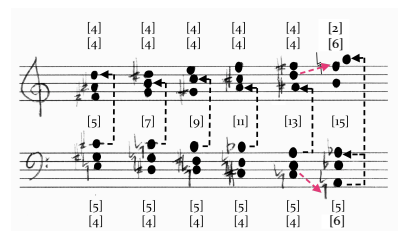


Fig. 76, *Peripetie*, Bb. 63-64

Varèse costruisce quindi un disegno che unisce principi tratti da diversi sviluppi della verticalità base schönberghiana. Dal punto di vista morfologico egli ripropone lo stesso procedimento di elaborazione dell'accordo tramite la sua ripetizione in progressione cromatica doppia, l'una ascendente e l'altra discendente, divise da intervalli crescenti di tono (in progressione diatonica), presentato da Schönberg alle bb. 63-64. Dal punto di vista strutturale egli altera la progressione cromatica in coincidenza dell'ultimo accordo tramite l'ampliamento del grado melodico cromatico in uno di terza minore (nella figura in alto indicate da frecce tratteggiate rosse), come già occorre alle bb. 27-30 di *Peripetie*. In questo modo si ottiene la struttura accordale [6][5] [15=3] [6][2] (= [11] [11]) che, a differenza degli altri accordi nella figura, produce due anziché una relazione cromatica (entrambe di settima maggiore, nella figura in alto indicate da frecce tratteggiate in nero).

81.(A) I.1.B: CROMATIZZAZIONE ESPANSA INDIRETTA SU Y IN PROGRESSIONE DIATONICA REGOLARE: b. 333, Legni, Tpt

Alla misura 333 Varèse elabora ulteriormente il principio, costruendo una figura dalla morfologia simile ma ampliata in un accordo di undici altezze ripetuto in progressione. Questo può essere considerato come la somma di quattro verticalità (dal basso indicate nella figura con numeri romani) al loro interno omogenee, suddivise in due tricordi (I e III) e due tetracordi (II e IV). Il tricordo inferiore e quello superiore hanno la stessa struttura del nucleo schönberghiano Y, rispettivamente in posizione base (I: [4][2]) e nel suo inverso (III: [2][4]), e procedono in progressione cromatica l'uno discendente (I) e l'altro ascendente (III). Mentre il tetracordo più acuto IV ripete nelle quattro verticalità la stessa costruzione intervallare [3][6][12], la struttura del II che separa i due tricordi cambia di accordo in accordo alternando gruppi di tre intervalli internamente simmetrici formati da seconde minori, terze minori e terze maggiori, mediante una condotta indipendente delle singole voci. La distanza

complessiva esterna tuttavia non cambia rispetto al principio basilare osservato nell'esempio precedente poiché la somma intervallare complessiva produce ancora una volta gli intervalli [5], [7], [9] e [11].

The image displays a musical score for the piece 'Amériques' by Debussy, specifically measures 333 through 336. The score is written for a large orchestra, including Piccolo, Flute, Oboe, Horn, Trumpet, and Trombone. To the right of the musical staves, there are four diagrams labeled I, II, III, and IV. Each diagram illustrates the intervallic relationships between the notes of the corresponding measure. Diagram I shows intervals of [1], [3], and [4]. Diagram II shows intervals of [1], [3], and [4]. Diagram III shows intervals of [4] and [2]. Diagram IV shows intervals of [12], [6], and [3].

Fig. 81, *Amériques*, b. 333

1. FIGURE SEMITONALI LINEARI (Es. 1 - 15)

FLS. 1: FIGURA SEMITONALE LINEARE SEMPLICE O COMPOSTA UNICA

Peripetie

- | | |
|--|------------------------------|
| 1. (P) SLS 1.M: Unica monodica: | b. 22, Trb II |
| 2.(P) SLC 1.P: Unica polifonica a strati sincroni: | b. 22, Trbs III-IV |
| 3.(P) SLC 1.P: Unica polifonica a strati sincroni: | b. 6, Vl II, Vla |
| 4.(P) SLC 1.P: Unica polifonica a strati sincroni: | bb. 2-3, Tpt, Trbs |
| 5.(P) SLC 1.P: Unica polifonica a strati sincroni: | bb. 63-64, BCl, Fg, CFg, Tpt |
| 6.(P) SLC 1.P: Unica polifonica a strati sincroni: | b. 64, Tutti |

Amériques

- | | |
|--|------------------------------|
| 7.(A) SLS 1.M: Unica monodica: | bb. 3-6, Fg |
| 8.(A) SLC 1.P: Unica polifonica a strati sincroni: | b. 8 e b. 65, EbCl, Vl2, Vla |
| 9.(A) SLC 1.P: Unica polifonica a strati sincroni: | b. 66, Fl |
| 10.(A) S(D)LC 1.P: Unica polifonica a strati sincroni: | b. 64, Ob, EH, Tpt, Trbs |

FLS. 3: FIGURA SEMITONALE LINEARE SEMPLICE O COMPOSTA TEXTURALE

Amériques

- | | |
|---|-----------------------------------|
| 11.(A) SLC 3.P: Texture polif. a strati sfasati, altezza fissa: | bb. 81-85, Ob, EH, Heck, Cl, Trbs |
|---|-----------------------------------|

Peripetie

- | | |
|---|-----------------------------|
| 12.(Op. 16/I) DsLC 3.P: Texture polifonica, strati sfasati: | bb. 68-73, Ob, EH, Cl, Trbs |
|---|-----------------------------|

Amériques

- | | |
|---|--------------------------------------|
| 13.(A) DsLC 3.P: Texture polifonica a strati sfasati: | bb. 143-146, Picc, Fl, Ob, Trbs, Tub |
|---|--------------------------------------|

SLC FIGURA DIATONIZZATA STRETTA LINEARE COMPOSTA DA FRAMMENTI DIVERSI

- | | |
|--|------------------------|
| 14.(A) DsLC 1M: Composta unica monodica: | b. 262-264, Trbs |
| 15.(A) DsLC 1P: Composta unica polifonica: | b. 41, Picc, EbCl, Tpt |

2. FIGURE SEMITONALI PERMUTATE (Es. 16 - 27)

SPS FIGURA SEMITONALE PERMUTATA SEMPLICE UNICA

- | | |
|--|----------------|
| 16.(P) SPC 1.M: Unica monodica, | b. 18-20, Vlc |
| 17.(P) DsPS 1.P: Unica polifonica a strati sincroni, | b. 19-21 Fl-Fg |
| 18.(P) DsPC 1.P: Unica polifonica a strati sincroni | b. 19-20 Fg |

FPC FIGURA SEMITONALE PERMUTATA COMPOSTA

- | | |
|--|---------------------|
| 19.(P) SPC 1.M: Unica monodica, | b.30 Tpt-Trbs-Vlc |
| 20.(P) DsPC 2.M: Permutata composta combinata monodica, | bb. 45-48/9, Tpt |
| 21.(P) DsPC 1.P: Unica Polifonica a strati sincroni, | bb. 6-8, Corni |
| 22.(P) DsPC 3.P: <i>Texture</i> polifonica a strati sfasati e altezze fisse, | bb. 32-33, Cor, Tpt |

Amériques

- | | |
|---|-------------------------------|
| 23.(A) DsPC 1.P: Unica polifonica a strati sincroni, | b. 16-18, Corni, Fg, CFg |
| 24.(A). FPC 3.P: <i>Texture</i> polifonica strati sincroni: | bb. 109-112, Ob,EH,BCl,Fg,Cor |

Peripetie

- | | |
|---|-----------------------|
| 25.(P) DsPC 3.M: <i>Texture</i> monodica: | bb. 8-10, BassCl-Fg |
| 26.(P) DsPC 2.M: Combinata monodica: | bb. 32-33, Bass Cl-Fg |

Amériques

- | | |
|--|--------------------|
| 27.(A). DsPC 3.M: <i>Texture</i> monodica: | bb. 476-478, Tutti |
|--|--------------------|

**3. FIGURE LATE OTTAVIZZATE
(BASATE SUL PRINCIPIO TRASPOSITIVO, Es. 28 - 36)**

- | | |
|---|-------------------|
| 28.(P) OPC 1.M: Unica monodica: | bb. 14-15, BbCl |
| 29.(P) OPS 2.M: Combinata monodica: | bb. 20-21, Tpt |
| 29.(P)_II | |
| 30.(P) OPC 1.M: Unica monodica: | bb. 18-20, Vlc |
| 31.(P) OPC 3.P: <i>Texture</i> polifonica a strati sfasati e altezze fisse: | bb. 59-63, Vl-Vla |
| 32.(P) OPC 1.M: Unica monodica: | bb. 23-25, Vlc |
| 33.(P) OPC 1.M: Unica monodica: | bb. 23-25, CB |
| 34.(P) OPC 1.M: Unica monodica: | bb. 23-25, BbCl |
| 35.(P) OPC 1.M: Unica monodica: | bb. 23-25: Ob |

Amériques

- | | |
|---------------------------------|---------------------------------------|
| 36.(A) OPC 1.M: Unica monodica: | b. 63, Vl _{1/2} ,EbCl,Bb/ACl |
|---------------------------------|---------------------------------------|

**4. FIGURE TRICORDALI PIVOT
(TRA STRUTTURA OTTAVIZZATA E DIATONIZZATA, O/D, Es. 37-40)**

- | | |
|-----------------------------------|---|
| 37.(P) O/DPC 1.M: Unica monodica: | bb. 24-25: Trbs |
| 38.(P) DLS 1.M: Unica monodica: | bb. 24, Tpt e Corni |
| 39.(F) O/DLS 1.M: Unica monodica: | bb. 20 (EH, Cl),
b. 24 (Picc, EH),
b. 25 (Fg; BCl e Fg) |

Amériques

- | | |
|-----------------------------------|--|
| 40.(A) O/DLS 1.M: Unica monodica: | bb. 492 (Picc, EbCl)
bb. 493-494 (Picc, EbCl) |
|-----------------------------------|--|

5. FIGURE DIATONIZZATE LINEARI (Es. 41-42)

- 41.(P) DLS 1.M: Unica monodica: bb. 19-21: Ob, EH, Cl, VI II, CB
- 42.(A) DLS 3.M: Texture monodica: *Amériques* bb. 91-92, CB

6. FIGURE DIATONIZZATE PERMUTATE A (Es. 43-57)*Peripetie*

- 43.(P) DPC 1.M: Unica monodica: bb. 1-2, BbCl, BassCl, Fg
- 44.(P) DPC 1.M: Unica monodica: bb. 10, BbCl e bb. 35-38, Archi
- 45.(P) DPC 1.M: Unica monodica: bb. 29-30, Corni
- 46.(P) DPC 3.M: Texture monodica: bb. 59-63, Cl, VI2

*Amériques:***RETROGRADAZIONE**

- 47.(A) DPC 3.M: Texture monodica: bb. 317-329, Eb/ACl, Fg, VI1, VIa
- 48a.(A) DPC 1.M: Unica monodica: bb. 90-91, Fg (Variazione n° 1)
- 48b.(A) DPC 1.M: Unica monodica: bb. 309-310, EbCl (Var. n° 2)
- 48c.(A) DPC 1.M: Unica monodica: bb. 472-474, Eb/BbCl (Var n° 3)
- 49.(A) DPC 1.M: Unica monodica: bb. 125-136, Corni (Var. n° 4)
- 50.(A) DLC 1.M: Unica monodica: bb. 78-83 EbCl, e
bb. 319-320 Eb/BbCl

*Peripetie***SVILUPPO MORFOLOGICO PER CONTRAZIONE**

- 51.(P) DPC 2.M: Combinata monodica: bb. 64-65, BbCl
- 52.(P) DPC 1.M: Unica monodica: bb. 27-28, Corni
- 53.(P) DPC 1.M: Unica monodica: bb. 5, Trbs

SVILUPPO MORFOLOGICO PER ESTENSIONE

- 54.(P) DPC 3.M: Texture monodica: bb. 3-5, Corni
- 55.(P) DPC 2.P: Combinato polifonico a strati sfasati: b. 21 Cor e Tpt

Amériques

- 56.(A) DPC 1.M: Unica monodica: b. 8, Trbs
- 57.(A) DPC 1.M: Unica monodica: bb. 8, Corni e Archi

6. FIGURE DIATONIZZATE PERMUTATE B (Es. 58-66)

- 58.(P) DPC 1.M: Unica monodica: bb. 1-2, BbCl, BCl, Fg
- 59.(P) DPC 1.M: Unica monodica: b. 22, BbCl, VIa, VIc
- 60.(P) DPC 3.M: Texture monodica in progressione: bb. 32-34, Picc, Fl, D, BbCl
- 61.(P) DPC 3.M: Texture monodica in progressione: b. 60-63, Picc, Fl, Cl, Ob, EH

PROCESSI VARIAZIONALI E FORME ELABORATE

62.(P) DPC 1.M: Unica monodica	b. 25, Fl; b. 29, Ob, EH; b. 48, Cl, Fg; b. 24, Cl; b. 30, CFg, CB
63.(P) DPC 1.M: Unica monodica: ampliata di un intervallo	bb. 23-24, VI; b. 25, CB; b. 29, Fg bb. 32-33 Trbs, Tub bb. 34-35 Trbs, Tub b. 29 Picc, Fl, DCI bb. 30-31, CFg, CB b. 31, BCl, Fg bb. 31-32 Cor

Amériques

64.(A) DPC 2.M: Combinata monodica:	bb. 21-22, EbCl
65.(A) DPC 1.M: Unica monodica:	bb. 212-218/II, EH, BbCl
66.(A) DPC 1.M: Unica monodica:	bb. 137-138, Ob

7. FIGURE ACCORDALI (Es. 67-81)

STRUTTURE UNICHE

I. MONO-NUCLEICA

I.1 SEMPLICE

67.(P) I.1.A: CON CROMATIZZAZIONE ESPANSA DIRETTA SU X:	bb. 64-66, CB
68.(P) I.1.B: CON CROMATIZZAZIONE ESPANSA INDIRETTA SU X:	b. 49, Cl-Cor, Tpt e VI, Vla

I.2 MOLTIPLICATA

69.(P) I.2.A: CON CROMATIZZAZIONE COMPLESSA SU Y MULTIPLO:	bb. 41-44, Corni
--	------------------

II. BI-NUCLEICA

II.1 COMBINATA:

70.(P) II.1.A: CON CROMATIZZAZIONE COMPLESSA SU X + Y:	bb. 2, BbCl, BassCl, Fg
71.(P) II.1.B: CON CORRISPONDENZA CROMATICA BIUNIVOCA FRA X + Y:	bb. 8-13, 37-38 e 40, Corni

FIGURA RIPETUTA FISSA

I. MONO-NUCLEICA

I.1 SEMPLICE

72.(P) I.1.A: CON CROMATIZZAZIONE ESPANSA DIRETTA SU Y*:	b. 26 Cor-Tpt3-Trbs
--	---------------------

TAVOLA DEI MATERIALI

II. BI-NUCLEICA

II.1 COMBINATA:

73.(P) II.1.B: CON CORRISPONDENZA CROMATICA BIUNIVOCA FRA X + Y: bb. 5-6: Tpt e Vll/Vla

FIGURA RIPETUTA IN PROGRESSIONE PROGRESSIONE CROMATICA REGOLARE

I. MONO-NUCLEICA

I.1 SEMPLICE

74.(P) I.1.A: X IN PROGRESSIONE CROMATICA REGOLARE: b. 22, Trbs

75.(P) I.1.A: X IN PROGRESSIONE DIATONICA REGOLARE: bb. 61-63, Tpt

76.(P) I.1.B: CROMATIZZAZIONE ESPANSA DIRETTA SU X IN PROGRESSIONE DIATONICA REGOLARE: bb. 63-64, BCl, Fg, CFg, Tpt

II. BI-NUCLEICA

II.1 COMBINATA:

77.(P) II.1.A: CROMATIZZAZIONE COMPLESSA SU X IN PROGRESSIONE CROMATICA REGOLARE: - bb. 2-3, Trb e Tpt

Amériques

78.(P) II.2.B: COMBINATA CON CORRISPONDENZA CROMATICA BIUNIVOCA FRA X E Y IN PROGRESSIONE CROMATICA REGOLARE: - bb. 32-35, Fl, Ob, Tpt

PROGRESSIONE CROMATICA IRREGOLARE

79.(P) II.2.B: SU NUCLEO Y FILTRATO CON CROMATIZZAZIONE SEMPLICE: bb. 27-30, Vla, Ob

Amériques

80.(A) I.1.B: CROMATIZZAZIONE ESPANSA DIRETTA SU X IN PROGRESSIONE DIATONICA IRREGOLARE: b. 64, Ob, EH, CTpt, Trbs

81.(A) I.1.B: CROMATIZZAZIONE ESPANSA INDIRETTA SU Y IN PROGRESSIONE DIATONICA REGOLARE: b. 333, Legni, Tpt

DIVAS? OR: DID VARÈSE ANALYSE SCHÖNBERG?

Nel fondo documentario del compositore è conservata una copia della partitura dell'opera 16 di Schönberg di posseduta e annotata da Varèse.¹ Essa rappresenta un'altra fonte di straordinario valore per scrutare nell'impalcatura teorica del compositore, e che si lascia interpretare solo grazie alle risposte già fornite dall'analisi della musica di *Amériques*.

I quesiti che tali fonti pongono, come nel caso del diagramma, riguardano la 'localizzazione' temporale e la funzione, e quindi l'uso che ne ha fatto il compositore. Non vi sono tracce che possano documentare il periodo d'acquisto né di utilizzo della partitura, né tantomeno che testimonino un eventuale legame con il processo compositivo di *Amériques* o di altre composizioni varesiane.² In secondo luogo la fonte è, ad un primo sguardo, oscura. Varèse appone poche annotazioni, e apparentemente non di particolare rilievo analitico, che non recano segni di uno studio approfondito, men che meno di un fine esecutivo. Eppure, il porre in rilievo poche figure peculiari, e di dialogare con scelte non condivise, 'correggendo' il modello danno spessore alle ipotesi analitiche avanzate.

Sotto questa lente, tali annotazioni appaiono in una nuova luce, e pongono l'accento sulla distanza e sulla differenza fra l'approccio sistematico varesiano e quello intuitivo di Schönberg.

Non è necessario sviluppare uno studio elaborato di questi indizi, che ha già trovato posto nell'analisi ancora, prima della consultazione della partitura. Lungi dal dare conto del contenuto di tutte le singole annotazioni, si ritiene utile in questa sede porre in rilievo le tipologie di interventi fatti da Varèse. Organizzate in categorie di 'accesso' al testo schönbergiano, esse rispecchiano il 'modus operandi' varesiano analizzato in *Amériques*.

L'esemplare reca traccia di quattro tipi di interventi e annotazioni:

1. indicazioni generali di numeri di pagine o cifre;
2. evidenziazione di figure o *texture*, e loro rielaborazioni;
3. 'correzioni' e modifiche di altezze;
4. soluzioni alternative o aggiunte alle figure schönbergiane.

¹ ARNOLD SCHÖNBERG, *Fünf Orchesterstücke* op. 16, prima edizione della Studienpartitur, Leipzig, Peters, 1912 (No. 3377), con annotazioni autografe di E. Varèse (SEV, PSS).

² Benché l'esemplare non rechi traccia del momento dell'acquisto da parte di Varèse, tuttavia non è da escludere che Varèse si sia procurato la partitura subito dopo la sua pubblicazione, ancora durante il suo soggiorno a Berlino. È interessante notare che la copia conservata nel suo fondo corrisponde alla prima edizione dell'opera, edita tra l'aprile 1912 e il febbraio 1913. A partire da questa data, infatti, Peters introdusse in commercio una seconda edizione, invariata rispetto alla prima nel contenuto musicale, ma che reca sul piatto posteriore un codice indicante la data di edizione. Nella prima edizione (e nella copia di Varèse), in basso a sinistra, è apposta la dicitura: «12XVIII», mentre nella seconda reca si trovano due segnature: in basso a sinistra «XVIII» e in basso a destra «2/13». Cfr. ARNOLD SCHÖNBERG, *Arnold Schönberg. Sämtliche Werke*, Serie B, Bd. 12: *Orchesterwerke I. Kritischer Bericht, Skizzen*, hrsg. von Nikos Kokkinis, Mainz, Schott, 1984, p. 8.

1. INDICAZIONI GENERALI DI NUMERI DI PAGINE:

sulla prima e sulla quarta di copertina e su un foglio staccato contenuto nella partitura – come è solito fare Varèse – egli indica numeri di pagina e cifre che corrispondono a quelle contenenti annotazioni;

2. EVIDENZIAMENTO DI FIGURE O TEXTURE, E LORO RIELABORAZIONI:

spesso il compositore pone in rilievo (per lo più tramite segni a margine) tre categorie di materiale:

A. entità fortemente caratterizzate che sono state indicate nell'analisi come *figure*, e che spesso emergono rispetto a uno 'sfondo' più neutro. Primo fra tutti è il già citato «jumping fish motive» di *Farben*, che Varèse mette in evidenza nelle differenti forme variate in cui appare nella partitura, come ad esempio:

III/2 b. prima c.1 (BassCl):

Baßklarinette
in B.
I. II.
3 Fagotte.
III.

III/c. 3 (Picc):

Kl. Fl. I. II.
Gr. Fl. I. II.

III/3 b. dopo c. 6 (Picc):

36
Kl. Fl. I. II.
Gr. Fl. I. II.

V/5 b. prima c. 5 (Fl):

Gr. Fl. I. II. III.

B. a volte il compositore segna a margine passaggi testurali o accordali prolungati, ripetizioni stabili, anche oscillanti, o accordi di tutta l'orchestra, che costituiscono alcuni degli elementi caratteristici del proprio linguaggio, come ad esempio: 1) fine del primo pezzo (strato dei Trbs, Tuba); 2) III/ 1 b. dopo c. 5 elemento ondulatorio diatonico dei piccoli a cifra 5 di *Farben*; 3) IV/b. 63-64: la *texture* che conduce all'accordo finale di *Peripetie*;

1) Fasce accordali statiche: I/c. 15 e 16:

2) Oscillazione stabile: III/ 1 b. dopo c. 5 (Picc):

3) Texture: IV/b. 63-64:

C. rielaborazioni: non di rado Varèse segnala con segni a margine quei passaggi della partitura che contengono alcune variazioni di elementi particolarmente significativi tanto nell'opera 16 (non di rado corrispondenti alle *Grundgestalten* riscontrate negli schizzi di Schönberg), quanto per il suo stesso comporre, rielaborati in *Amériques* (ma non di rado anche nei lavori successivi). Ne sono un esempio:

I. corale dei corni:

I/4 prima di c. 7 (Tpt, Trbs, fase cadenzante):

II/da b. 3 dopo c. 6 a c. 8 (fase oscillante):

II. Gestalt iniziale di Peripetie: come ad esempio nei passaggi: I/c. 12; I/c. 13; II/4 dopo c. 6; IV/c. 3; V/ da 3 bb. prima c. 3. In particolare nel quarto pezzo stesso (IV/bb. 3-5 dopo c. 4) Varèse mette in evidenza sia il motivo 'originale' indicato con 'a' (in basso: O), sia le variazioni, solo evidenziate senza aggiunta di lettere (V), così come si presentano nei vari strumenti: IV/bb. 3-5 dopo c. 4:

Picc, Fl (V + O):

Fg (O):

Cor (2 V):

Fig. 1.

ARNOLD SCHÖNBERG, *Fünf Orchesterstücke* op. 16, IV/"Peripetie", bb. 2-5 dopo c. 4.³

³ Prima edizione della Studienpartitur, Leipzig, Peters, 1912 (No. 3377), con annotazioni autografe di E. Varèse, SEV, PSS, per gentile concessione. Lo stesso vale per le riproduzioni che seguono nel presente capitolo.

3. MODIFICHE E 'CORREZIONI' DI ALTEZZE: (Ripetizioni, seconde minori, ...)

A. I/c. 3: Ob. I: sostituisce il Fa₄ bequadro con un Fa#₄ che prolunga il Fa#₄ della porzione precedente e crea con la penultima nota del disegno, Fa₃, una relazione di [13], così come il Sib₃ è in rapporto di [11] con l'ultima nota Si₂ della battuta seguente:

The image shows a page of a musical score for Arnold Schönberg's 'Fünf Orchesterstücke op. 16, I/Vorgefühle', measures 1-3. The score is for a full orchestra and includes various performance instructions like 'langsam', 'rit.', 'sehr rasch', 'mit Dämpfer', and 'pizz.'. A red arrow points to the second system of staves, specifically to the Oboe I part.

Fig. 2.

ARNOLD SCHÖNBERG, *Fünf Orchesterstücke* op. 16, I/"Vorgefühle", c. 1-3

B. I/c. 8: al posto del $Fa\#_3-Re_4$ dei flauti piccoli, subito prima della battuta ove è posta la cifra 8, aggiunge un $Re_3-Fa_3-Mib_4$, e al contempo un Mi_4 ai corni, sì da creare le seguenti relazioni cromatiche: Fa_3-Mi_4 [13]; Re_3-Mib_4 [13]; Mib_4-Mi_4 [1];

The image shows a page of a musical score for Arnold Schönberg's 'Vorgefühle', c. 7. The page contains measures 7 and 8. The staves are arranged as follows:

- KL. Fl. I. II.
- Gr. Fl. I. II.
- I. II. Ob.
- III.
- Engl. H.
- Kl. I. II. in A.
- Kl. III. in D.
- Bkl. in B.
- Kbkl. in A.
- Fag. I. II. III.
- Kfag.
- I. II. Hr. in F.
- III. IV.
- I. II. Trp. in B.
- III.
- I. II. Pos.
- III. IV.
- Btba.
- Xyl.
- Pk.
- Viol. I.
- Viol. II.
- Viola.
- Vcello.
- Kb.

Measure 7 is marked with a circled '7' and 'II.'. Measure 8 is marked with a circled '8'. Red arrows point to measure 8 in the piccolo and horn parts. The score includes various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings like *ff* and *alle arco*. A footnote at the bottom left reads: *) Das tiefe d muß dabei sein! Edition Peters. The page number 9663 is at the bottom center, and a circled '8' is at the bottom right.

Fig. 3.

ARNOLD SCHÖNBERG, *Fünf Orchesterstücke* op. 16, I/“Vorgefühle”, c. 7

C. II/1 b. prima c. 9: alla voce dei VI₁, propone la sostituzione del Sol (prima nota della battuta) con un Si₃ bequadro, che, in rapporto cromatico espanso con il Sib₄ [11] completerebbe la figura dell'ultima coppia cromatica (assieme al Solb-Fa e Solb-Sol e Fa-Mi) ed eviterebbe la ripetizione del Sol, ultima nota. Nonostante il Si risuoni in altri strumenti (Picc, Fl, Xyl, Cel), il Si nella voce dei violini assicurerebbe infatti la congruenza interna della figura, integrata nel contesto e al contempo entità indipendente:

The image shows a page of a musical score for Arnold Schönberg's 'Fünf Orchesterstücke op. 16, II' (1911), specifically page 25. The score is for a full orchestra and includes parts for Flute I, Flute II, Oboe I, Clarinet I, Clarinet II, Bassoon I, Bassoon II, Horn I, Trombone, Xylophone, Harp, Celesta, Violin I, Violoncello, and Double Bass. The Violin I part is highlighted with a red arrow pointing to the first measure of the first system, where the note G is marked 'alle mit Dämpfer' (all with mutes). The score is published by Edition Peters, 9668.

Fig. 4

ARNOLD SCHÖNBERG, *Fünf Orchesterstücke* op. 16, II/“Vergangenes”, 4 b. prima c. 9

4. **ALTERNATIVE O AGGIUNTE ALLE FIGURE SCHÖNBERGHIANE:** più volte Varèse inserisce figure o gesti additivi o alternativi a quelli originali, che lasciano riconoscere il pensiero e lo stile varesiano:

A. I/c. 13 Ob: riconosce una variazione del motivo 'a' di *Peripetie* nel profilo e sostituisce come ultima nota il Fa₄ con un Mi₅. Esso da un lato richiama il gesto ascendente del motivo d'origine e dall'altro aggiunge una relazione cromatica estesa [13] con il Mi₄ penultima nota della figura:

B. I/2 b. dopo c. 13 Picc: divide le due altezze cromatiche strette Sol₄-La₄ e vi inserisce in mezzo un'altra relazione cromatica stretta (Mi₄-Fa₄), per poi aggiungere anche il Sib₃ che chiude la cornice espansa cromatica con una relazione di [11] con il La₄ nota estrema superiore (riutilizzando così il Sib che Schönberg inserisce come nota aggiuntiva al clarinetto in La:

Fig. 5

ARNOLD SCHÖNBERG, *Fünf Orchesterstücke op. 16, I/Vorgefühle*, c. 13

C. II/c. 5: analogamente a prima Varèse sceglie un passaggio interessante per le sue potenzialità cromatiche espanse (in ordine: Do[#]-Do, Mi-Fa, Solb-Fa, ecc.) e sostituisce le relazioni cromatiche strette con quelle late tramite permutazione delle altezze originali schönberghiane, e in particolare egli prende l'ultima parte del motivo, ove si succedono seconde minori (Fa₄-Mi₄ e Do₅-Si₄) e le 'ridispone' nei registri che gli restituiscano relazioni cromatiche espanse [11]: 'dirette' Fa₃-Mi₄ e Do₄-Si₄, e 'indirette' Mi₄-Re_#₅:

Fig. 5

ARNOLD SCHÖNBERG, *Fünf Orchesterstücke* op. 16, I/"Vergangenes", c. 5

Schönberg-Varèse: mutazione o completamento?

Arrivati in fondo alla lettura incrociata dei due testi musicali la prima domanda che ci si pone non riguarda più l'analogia, la relazione e la *ripetizione*, quanto piuttosto la *differenza* – ma una differenza senza negazione, deleuziana per così dire. È ormai chiaro che Varèse, nel *ripetere* alcuni idiomi del linguaggio atonale schönbergiano, imponga loro una prospettiva differente, o una «mutazione», come la definisce Pousseur nella sua lettura del rapporto Webern-Schönberg.⁴ La partitura annotata documenta e conferma, ad esempio, l'interesse di Varèse per l'aspetto di elaborazione del materiale, più che per la sua evidenza acustica o per la bellezza dei passaggi. Non sorprende trovare nelle annotazioni dell'esemplare varesiano dell'opera 16 o in *Amériques* molte delle figure e delle strutture contenute negli stessi schizzi di Schönberg, che corrispondono alle *Grundgestalten* basilari per il processo di variazione in sviluppo che unisce tutti e cinque i pezzi schönbergiani. Il riconoscimento dell'esistenza di un «minimo comune multiplo» e «massimo comun denominatore» su cui sono applicate le «operazioni» attuate sul materiale costituisce l'in-sé dell'*oggetto trovato*. Si comprende allora la distanza di questa 'fonte' compositiva dalla funzione svolta normalmente da un modello citazionale: la penuria di annotazioni di Varèse proprio nelle pagine del quarto dei cinque pezzi, e l'assenza totale nei passaggi utilizzati più 'scopertamente' (bb. 3-8), ribadiscono la lontananza di Varèse dall'idea di un'appropriazione del materiale 'altro' in funzione di semplice apparizione. Al contrario, sono le maglie più profonde del comporre schönbergiano che risvegliano il suo interesse, che lo incitano a entrare nell'opera per commentarla dall'interno, e in questo modo ancor meglio comprenderla. L'atto di 'correzione' del modello, e di 'completamento' a partire da poche 'tessere', non è solo ideale, ma si rivela nella fisicità del gesto di scrittura *nella* partitura.

In questo modo si definisce chiaramente la distanza stilistica fra i due linguaggi. Ed è dunque, ancora una volta, un modo con cui Varèse afferma la propria individualità senza negare l'appartenenza a una 'tradizione della modernità'. Ogni qual volta egli sostituisce un cromatismo 'stretto' di Schönberg, che può essere inteso come reminiscenza di un atto di 'risoluzione' della dissonanza, Varèse – che ha superato l'opposizione, e si pone *positivamente*, non negando ma 'evolvendo naturalmente' – *dichiara* la propria differenza. Permutando, trasponendo e ri-spaziando le altezze in un campo cromatico 'espanso', egli frappa fra sé e il *modello* un filtro stilistico. Si può affermare allora che, così facendo, il compositore renda esplicito un pensiero cromatico «organico» e «multipolare»⁵ che nelle figure del compositore viennese s'intravede soltanto, è irregolarmente, parzialmente e potenzialmente presente. Varèse lo osserva da una prospettiva privilegiata, che è quella della propria teoria cromatica, e lo traduce in un nuovo linguaggio armonico.

In ciò si 'cristallizza' la differenza stilistica fra i due artisti e in ciò si rende chiaro l'interesse, la necessità e la forza della rilettura varesiana del testo schönbergiano. Perché, ci dice Deleuze,

nous croyons que, lorsque les problèmes atteignent au degré de positivité qui leur est propre, et lorsque la différence devient l'objet d'une *affirmation* correspondante, ils libèrent une

⁴ HENRI POUSSEUR, *Da Schoenberg a Webern: una mutazione*, «Incontri Musicali», 1, 1956, pp. 3-39. In lingua originale pubblicato in: H. POUSSEUR, *Écrits théoriques 1954-1967*, cit., pp. 29-59.

⁵ I termini «chromatisme organique» ed «espace sonore multipolaire» derivano rispettivamente dai due articoli di Pousseur già citati, *Le chromatisme organique d'Anton Webern* cit., e *De Schoenberg à Webern: une mutation* cit.

puissance d'agression et de sélection qui détruit la belle-âme, en la destituant de son identité même et en brisant sa bonne volonté.⁶

Ma per Varèse è sufficiente una scintilla riflessa, che si accende proprio nel momento di massimo fulgore dell'espressione atonale di Schönberg, per raccoglierne l'eredità. Ed è proprio sul terreno su cui il maestro viennese non l'avrebbe più 'coltivata', o addirittura respinta, che Varèse la conduce oltre, la 'completa'. Negli giro di pochi anni le due strade divergeranno energicamente, e quando Varèse si accinge a completare la sua 'opera prima', il compositore viennese mette alla prova il 'metodo' di composizione con le dodici note'. In *Amériques* Varèse ricostruisce la propria storia, raccogliendola, idealmente, proprio da quel terreno negletto: accordando all'opera 16 il significato di 'svolta' personale e storica, la assume a segnale più manifesto di un rinnovato inizio.

⁶ GILLES DELEUZE, *Différence et répétition*, Paris, Presses Universitaires de France, 1968, pp. 2-3.

SECONDA PARTE – III CICLO

SVILUPPO: FORMA *DURCHKOMPONIERT*?

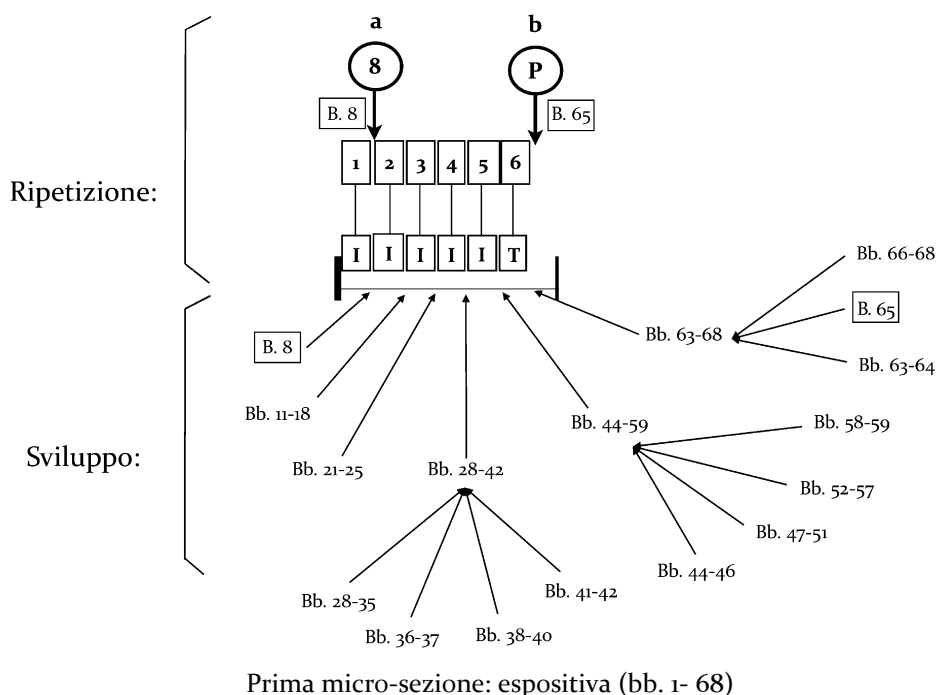
II.3.A ALTRI TEMI E MATERIALI. DIFFERENZE (E RIPETIZIONI)

Numerose figure e strutture fraseologiche sono state già esaminate nel corso dell'analisi, per lo più nelle rispettive forme basilari. Solo nel caso dei due materiali primari delle prime otto battute – primo tema del flauto e ottava battuta assunta nel suo complesso – è stato, inoltre, mostrato sistematicamente quale processo di sviluppo è stato loro applicato.¹ Anche nell'analisi parallela fra *Amériques* e *Peripetie* sono state registrate, seppur indirettamente, alcune traiettorie di elaborazione concomitanti a quelle del testo schönbergiano; tuttavia il fuoco dell'analisi mirato ad approfondire i principi del procedimento di sviluppo ha imposto incursioni mirate nella materia varesiana. L'analisi della forma estremamente calcolata e coesa dell'opera, che si presenta nel capitolo seguente, richiede al contempo uno sguardo trasversale e sincronico sulle parabole disegnate dal materiale in sviluppo e una ricostruzione quanto più estesa della mappa elaborativa architettata dal compositore. Solo così sarà possibile mostrare nel dettaglio le relazioni causali fra i differenti livelli di organizzazione della materia sonora e dimostrare, ad esempio, in che modo una figura occorsa nell'esposizione sia elaborata in diverse direzioni nella sezione di sviluppo, ripetuta in una forma base in coincidenza della ripresa, e per poi riapparire in stadi di variazione corrispondenti nei due 'cicli' della macro-sezione di sviluppo, e infine congedarsi in una forma ricapitolativa nel finale. A questo scopo, si esaminerà ora il processo di sviluppo attuato sulle figure che derivano dal secondo gruppo tematico, e in particolare su cinque materiali tematici. Di questi si analizzeranno elaborazioni specifiche che occorrono lungo la sezione espositiva, organizzate in categorie qualitative (per tipologia di variazione). Una tabella dettagliata per ciascuna figura consente inoltre di censire tutte le sue apparizioni nel resto del pezzo, corredate delle particolarità strutturali principali e funzionali alla comprensione dell'arco elaborativo complessivo.

La figura in basso integra lo schema delle ripetizioni del tema del flauto e dell'ottava misura con una visualizzazione delle componenti 'in sviluppo' contenute nella prima micro-sezione espositiva (bb. 1-68). Il prospetto va inteso come punto di riferimento formale, in rapporto alle ripetizioni e alle funzioni formali già analizzate. All'apparire di ogni materiale nuovo e le rispettive variazioni lo si potrà 'posizionare' entro le coordinate formali di una mappa nota. Nelle pagine che seguono si è focalizzata l'attenzione su cinque materiali tematici principali:

1. Le tre *Gestalten* dell'ottava battuta
2. II Tema
3. III Tema
4. Tema di *Peripetie*
5. Corale dei Corni

¹ Cfr. § I.1.b Ripetizioni (e differenze).




1) LE TRE GESTALTEN DELL'OTTAVA BATTUTA

I GESTALT DEI CORNI:

Dal punto di vista del profilo complessivo, questa figura anche nelle sue occorrenze variate si caratterizza per una natura quasi percussiva e si muove da una situazione accordale iniziale, solitamente di durata maggiore delle altre e spesso ribattuta, per moto ascendente o discendente su una posizione transitoria, prima di tornare sulle altezze di partenza. Gli aspetti sottoposti a variazione, riguardano soprattutto il *profilo intervallare e morfologico* (il verso *Up-Down* o viceversa, singolo o ripetuto in texture), il *ritmo*, la *strumentazione* e il *registro* (benché anche il timbro resti un elemento caratteristico). Le forme variate combinano le differenti tipologie di trasformazione nei singoli parametri, pur mantenendone sempre alcuni invariati, ai quali è affidato il compito di rendere la figura riconoscibile.

Forma Base A : Up-Down, 3 voci

A. bb. 8, corni, 3 voci: La prima figura che compare nell'ottava battuta, esposta dai corni, è costruita, come già visto sull'intervallo di quinta ascendente-discendente che costituisce il perno costruttivo del motivo del flauto. Nel capitolo precedente, inoltre, si è mostrata la diretta derivazione della figura dei corni di *Amériques* da quella che compare per la prima volta alle battute 3-5 in *Peripetie*, come esempio di struttura diatonizzata in Schönberg (< +8, -13, +5, +2 >) ridotta tramite procedimenti di inversione (rivotto) e *infolding* alle relazioni dirette intervallari cromatiche e diatoniche strette ([1], [2] e [6]).

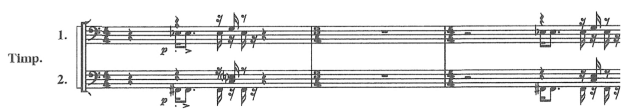


N° Bb	Strumenti	Altezze	Intervalli struttura	Struttura di base	Movimento
8	Cor	D - A - D Ab - Eb - Ab G - Db - G	6 - 6 - 6 1 - 2 - 1	5 - 4 - 5 6 - 6 - 6	+7 -7 +7 -7 +6 -6

A. b. 65, corni, 3 voci: a battuta 65 la *Gestalt* dei corni torna ripetuta nella sua forma originale e inserita nella citazione più “completa” dell’esposizione di *Peripetie*. Varèse fa quindi coincidere la conclusione di questa prima micro-sezione conclusiva di battuta 65 con la stessa misura 65 che in cui compare, contratto, il motivo dei corni d’origine con cui si chiude lo stesso pezzo schönbergiano.


Forma variata A': Up-Down 3/2 voci

A'. b. 12 e 14, timpani, 3+2 voci: la *Gestalt* è qui immediatamente riconoscibile per la struttura ritmica, per il suono timpanico staccato originale (che era stato simulato dai corni a battuta 8), raddoppiato dalle percussioni, e per il profilo *Up-Down*, a fronte di una variazione intervallare più profonda. Il tricordo nella prima e terza verticalità è ridotto a un bicordo [9], mentre in seconda posizione è inserito un tricordo ridotto alla struttura [4][3], per un'estensione di quinta giusta (come nel primo accordo di b. 8). Il moto orizzontale delle voci risponde allo stesso principio di contrazione dello spazio sonoro: la quinta ridotta a tritono e il tritono a terza maggiore.




N° Bb	Strumenti	Altezze	Intervalli struttura	Struttura di base	Movimento
12-14	Timp	Eb - G - Eb E F# - C - F#	3 9 - 4 - 9	4 3 - 5 - 3	+4 -4 +1 -1 +6 -6

A'. b. 26, Timp, 2 voci: in corrispondenza della terza ripetizione del flauto, Varèse reinserisce l'elemento di natura cromatica dei corni al posto del fagotto (mancante già dalla ripetizione precedente). Anche in questo caso esso è immediatamente riconoscibile nel profilo ritmico e morfologico. Seguendo il procedimento applicato nella variazione precedente, viene eliminata una voce dal secondo accordo (il Mi), dando forma a una figura identica, anche nelle altezze, ma contratta per frammentazione (i bicordi 1 e 3 riespongono le note Fa#-Eb [9], mentre il secondo accordo presenta solo le altezze esterne Do-Sol [7]). La mancanza della relazione cromatica melodica Mib-Mi-Mib riduce, inoltre, il potenziale cromatico della figura.



N° Bb	Strumenti	Altezze	Intervalli struttura	Struttura di base	Movimento
b. 26	Timp	Eb - G - Eb F# - C - F#	9 - 7 - 9	3 - 5 - 3	+4 -4 +6 -6

A'. b. 45, fagotti, 1 voce: subito dopo il tema del flauto, che segue la prima esposizione del secondo tema, i fagotti espongono una figura² che, pur contratta nelle componenti (sia ritmiche sia anche diastematiche), riprende il salto di quinta occorso nel tema flauto con le stesse altezze (Do-Sol-Do) e che viene ruotata nei disegni di b. 12 e b. 26 come struttura verticale dell'accordo centrale. Rispetto a queste due manifestazioni della *Gestalt*, quindi, le due componenti verticali vengono qui separate e disposte in successione. L'arpeggio del Fg 3, inoltre, produce relazioni cromatiche incrociate con il gesto spezzato dei Fg 1 e 2 fra il Do# e il Do [11], e fra il Sol# e il Sol [11].




N° Bb	Strumenti	Altezze	Intervalli struttura	Movimento
b. 45	Fg	C - G - C ——— C# - G# - E	———11 4 4	+7 -7 +7 +8

Altre occorrenze A' (vedi Tab. in basso): bb. 79-81 Fg e CFg; bb. 81-85 Tuba e CBTuba; bb. 93-96 Timp; b. 97 CB, Vlc, Vla; b. 137 Fl, Ob; bb. 141-145 Fg; II v. bb. 191-192 Fg, Cor; b. 234 Vlc, BCl, CB, CBCl; bb. 282-283 Vl; bb. 305-307 Legni; bb. 333-336 CB, CFg, Tuba, CBCl; b. 229 Fg, Timp; II v. bb. 340-342 Cor, Fg; bb. 352-454 (Presto) tutti tranne Picc, Fl, EbCl; b. 506 CTpt, Vl, Vla; bb. 533-535 Trbs; bb. 535-539 Tub, CBTuba.

Forma variata A'': Accordo 4 voci

A". b. 38, timpani: i timpani riespongono il disegno in una forma ulteriormente contratta rispetto a b. 12 e 26, resa simultanea tramite sovrapposizione dei due accordi in un'unica struttura verticale. Posta su uno strato delle percussioni analogo a quello di battuta 12-18, la *Gestalt* contiene le due strutture [9] + [3] di battuta 12, separate a distanza di [1] ed esposte con le stesse altezze (F# - Eb - E - G), unite a formare l'intervallo esterno di nona minore [13], che si somma alla relazione di settima minore Fa#-Mi [10]. Al principio di divisione si sostituisce qui uno di fusione, da due entità separate se ne crea una; in questa forma sono sintetizzate le stesse peculiarità della figura originale (strutturali e solo in parte morfologiche – timbro, dinamica e articolazione). La funzione formale di preparazione all'arrivo del tema è anch'essa mantenuta, ma trasferita al secondo motivo tematico (che entra a battuta 41-42).



N° Bb	Strumenti	Altezze	Intervalli struttura
b. 38	Timp	G Eb E F#	3 1 9

² L'intera figura si trova nel manoscritto ma viene eliminata da Varèse nelle due edizioni, e ripristinata da Chou Wen-chung per l'edizioni Ricordi 1997/2001.

A". b. 47-51, CB/CFg, Fg-Timp-Vla, Clarinetti (A, Sib, CB) e EH: in corrispondenza della penultima occorrenza nella sezione espositiva, e prima di tornare alla forma originale (b. 65), la figura assume un particolare aspetto percussivo, eco degli ostinati del *Sacre* stravinskijano. Esso diviene la base strutturale di un passaggio ostinato, ove la struttura accordale è ribattuta «pesantissima», anticipando l'ostinato del *Grandioso* finale. Analogamente a quanto visto per l'accordo dei timpani di b. 38, anche qui la figura è contratta a formare una singola verticalità. Mentre gli strumenti più gravi (CB e CFg) espongono la sesta minore incontrata nei timpani di bb. 12-14 e 26 (trasposta qui di un semitono inferiore), in quelli superiori Varèse ripropone la struttura accordale originale di b. 8, composta di seconda minore e tritono [1][6].

N° Bb	Strumenti	Altezze	Intervalli struttura
bb. 47-51	CB, CFg, Fg,Timp,Vla,Cl,EH	E (E)	6 (6)
		Bb (Bb)	1 (1)
		A (A)	(5) (7)
		(E) D	(6) 9
		(Bb) F	

Altre occorrenze A" (vedi Tab. in basso):

bb. 161-169 CFg, CB; b. 208 Cor; bb. 469-520 (*Grandioso*) Vlc, Fg, Tuba, BCl, CB, CFg, CbCl;

Forma capovolta B: Down-Up 3 voci

B. b. 11, tromboni: dopo la prima ripetizione del primo tema, la prima elaborazione della figura dei corni è presentata rovesciata e affidata ai tromboni. La similarità di ritmo e il profilo con il modello è inequivocabile, e viene confermata dalla struttura armonica, in particolare del secondo accordo, corrispondente al secondo di battuta 8, seppur raggiunto per moto contrario (discendente) e sottoposto e inversione degli intervalli (o proiezione speculare): [6] [2] diventa [2] [6]. Anche il primo accordo [6][4] è un rivolto dello stesso [2][6], il cui inverso riconduce al tricordo [6][2] del modello. La struttura della forma base in questo caso è mantenuta pressoché invariata, ma sottoposta ad alterazione morfologica tramite inversione del profilo.

N° Bb	Strumenti	Altezze	Intervalli struttura	Struttura di base	Movimento
11	Trbs	G - D# - G			
		D# - C# - D#	4 - 2 - 4	6 - 6 - 6	+2 -2
		A - G - A	6 - 6 - 6	2 - 4 - 2	+4 -4

Altre occorrenze B (vedi Tab. in basso):

bb. 82-85 Cor; b. 97 Trbs; bb. 143-145 Cor; b. 177 Trbs; bb. 219-220 Cel; II v. bb. 246-247 Trbs; b. 272 Trbs; bb. 333-336 Vlc, Trbs; bb. 536-539 Cor.

Forma texturale C

C. bb. 36-37, celesta: all'interno di una *texture* composta di tre strati differenti (Xyl, Glock/Cel dx, Cel sin), la figura del corno viene reinterpretata nel pattern omoritmico simultaneo di glockenspiel e celesta che, con un andamento ritmico privato del moto caratteristico, espongono una figura ostinata accordale che si muove alternativamente o per salti di ottava o, come nelle due ultime variazioni della figura dei corni, per moto melodico di terza minore. La combinazione di strutture verticali che in parte restano su altezze fisse e in parte cambiano fa sì che il primo tricordo, ribattuto tre volte come nel modello originale, presenti le tre forme intervallari: [11][5], [11][6], [11][7], che rivoltate danno luogo alla combinazione di seconda minore con terza maggiore, quarta o tritono ([1][4], [1][5], [1][6]).

The image shows a musical score for measures 36-37. It consists of three staves: Cel. (Celesta), Glock. (Glockenspiel), and Xyl. (Xylophone). The Cel. and Glock. staves have a complex, fast-paced rhythmic pattern with many beamed notes. The Xyl. staff has a simpler, more melodic line. The measures are marked with 'mf' and 'clair'. The Xyl. staff also has a 'dolce' marking and a '5' below it.

N° Bb	Strumenti	Altezze	Intervalli struttura	Intervalli usati	Movimento
36- 37	Cel-Glock	C#/D/D# - E - C#	5/6/7 - 5 - 5	6 - 7 - 4	-11 +9
		G# - B - G#	11 - 2 -11	1 - 10 -1	+3 -3
		A - A* - A			+12 -12

Altre occorrenze C (vedi Tab. in basso):

bb. 235-237 (II v. 255-257) Vlc-BCl-CB-CBCl, Ob-Fg, Vl-Vla-ACl, Cor; bb. 243-245 Fl, Ob, Cl (II v. c. 24, Fl, Ob, Xyl, Glock, Cl); bb. 246-248 Fg, Vlc, Timp, CFg, CB); b. 250 e 254-259 Vlc, Fg, BCl, Tub, CFg, CBCl; bb. 265-266 Cor; bb. 515-516 EbCl, Fl, Xyl, BbCl, Ob, Arpa, Heck, EH.

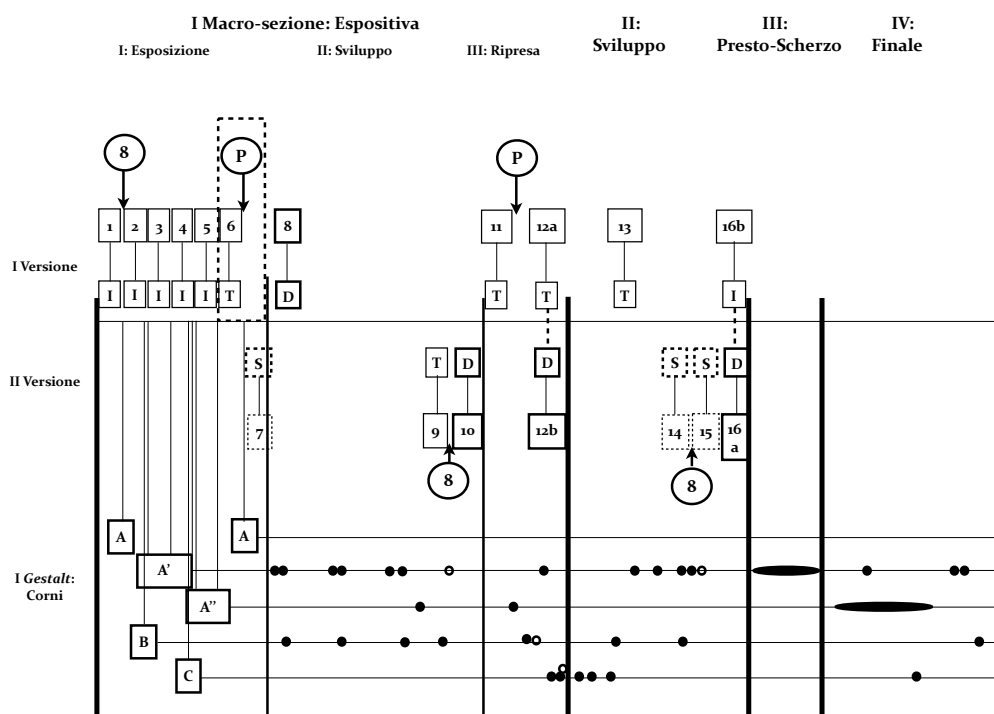
ALTRI TEMI E MATERIALI. DIFFERENZE (E RIPETIZIONI)

Macro- e Micro-Sezione	Battute	Descrizione e Strutture
I Macro-sezione II: Sviluppo	Bb. 79-80	CFg, CBCl - BCl, Fg, a tre voci. Struttura statica [7] - [4] (A - E - G#), che successivamente sale sulla verticalità [5] - [6] (C# - F# - C = [11]). Disegno ripetuto adiacente una seconda volta (parte del tema di sviluppo)
	Bb. 81-85	CB Tuba e Tuba. Strutture nel I accordo statico: (F# - B - F) con struttura: [5] - [6]; nel secondo accordo [6] - [2] (inverso di b. 11); per ritornare sul I accordo tenuto fino a fine b. 85- (parte del tema di sviluppo)
	Bb. 82-85	I corni presentano lo stesso elemento, ma invertito in senso discendente (come a batt 11): esso non è altro che l'inverso dell'oggetto esposto dalle tube (l'oggetto ha 'ruotato' nello spazio), variato tramite 'ampliamento' dell'intervallo centrale di una ottava in più, ovvero le tre voci sono state scisse, con raddoppio di quella centrale, a formare quasi due oggetti, che ridotti assieme presentano gli stessi intervalli (stesse note) del I accordo statico con le Tube, mentre il secondo accordo presenta il rivolto degli intervalli, muovendosi verso il grave invece che verso l'acuto (se le tube salivano rispettivamente, dal basso, di [9], [10] e [5], ora i corni scendono rispettivamente, dal basso, di [3], [2] (x 2), e [7], per poi ripetere, immediatamente dopo, lo stesso identico II accordo delle tube, quindi verso l'alto (solo col raddoppio della voce centrale all'ottava, e la voce superiore quindi di nuovo spostata di ottava superiore). (Parte del tema di sviluppo),
	Bb. 93 - 96	Timp. qui come in (B) precedente vi sono 5 ripetizioni variate dell'oggetto, dapprima nella sua struttura scheletrica e poi, come ultima ripetizione, nella forma completa più vicina all'originale (ma con diversi intervalli): dissocia (o scompone) la struttura, ovvero gli elementi singoli dei due accordi e li ricompone abbinandoli in modo non uguale all'originale, né nel ritmo né nelle componenti intervallari (che vengono scambiate, pur mantenendo le altezze che poi torneranno nella occorrenza finale, dove si ritrova il ritmo originale, con alternanza dei due accordi (stasi - tensione verso l'alto) che ora sono [1] (I accordo) - [2] + [1] = [3] (II accordo), con note F#-G, C#-D#-E.
	B. 97	Trbs, come a batt 11 l'elemento (A) è qui invertito (verso il basso: stessi intervalli di là: I accordo C# - G - B, [6] - [4]; II accordo, B - F - G, [6] - [2]. Anche qui per due ripetizioni.
	Fine b. 97	Cbs-Vc.Vla - (EbTpt?): di nuovo lo stesso oggetto nel verso originale (verso acuto) ma splittato nello spazio CBS e Vc (a distanza di ottava) eseguono G - C - G, la vla resta ferma sul F, e la EbTpt, in senso inverso disc-asc, D#-C#-D#, per un totale di: ([12]) - [10] - [22]=[10] e ([12]) - [5] - [20]=[8]
	B. 137	Fl + oboi. I accordo [1] (C - C#); II accordo [4] [7], con note: C - E - B. Poi l'oboe prosegue (1 volta che viene separato fra due strumenti, ancora meno riconoscibile)
	Bb. 141 - 145	Fg: similmente a batt 79-80, ma così strutturato (nuova struttura!): i movimenti verso l'alto per passare dal I al secondo accordo divengono qui una linea melodica breve ([2] [4] [4]), cui segue l'accordo (sarebbe il I accordo). Struttura verticale tenuta: [7] [4] = [11], fino alla fine del passaggio, con raddoppio di CFg e CB
	Bb. 143 - 145	Cor: come a batt 82-83, ma qui in posizione stretta di registro ed eliminando il I accordo di partenza, in modo tale da presentare la seguente successione. Accordo in basso ([6] [1] - uguale a là), accordo di stasi ([7] [4] = [11] - mentre là [6] [5] sempre = [11]), accordo in alto ([6] [1] uguale a là a sempre senza ottavizzazione), accordo di stasi ([7] [4] come già precedentemente)
	Bb. 161-169	CFg e CB: Si-Do-Fa# [1][6] come b. 47 e segg. (là: La-Sib-Mi: qui un tono sotto) ; mentre Timpani Sib-Do# [3] come inverso di batt 47 segg. Fa-Re [9]
	B. 177 (II V.: bb. 191-192)	Trbs: Mib-Fa-Sib [2] [5] - Si-Fa# [7]
	Il versione: bb. 191-192	Cor e Fg: Mi-Fa-Si [1][6] - Re-La-Mib [7][6] (oppure [1][6] se Re-Mib-La)

LE TRE *GESTALTEN* DELL'OTTAVA BATTUTA

I Macro-sezione III: Ripresa	208 - A''	Corni Sib-Fa [7] simultaneo: all'interno di una variazione di batt. 65:
	219-220 B	Celesta: Do#-Sol#-Si [7][3] - Fa-Do [7] - Poi cel Sol#-Si-Do# [3][2] - Do-Fa [5]:
	246-247/II B	Trbs: strutture verticali [9][4] e [2][7]
	234 - A'	Vlc-BCI e CB-CBCI: Sib-La [11] - Sib-La [11]:
	235-237 — 242 C	Vlc-BCI e CB-CBCI continuano, verso l'alto: Sib-La [11] - Sib-La [11]. Nel registro superiore Ob, Fg: struttura Down-Up, con verticalità alternata: [7][5][7]. Contemporaneamente Vl1, Vl2, Vla e ACI, sfasati temporalmente, struttura Down-Up con verticalità alternata: [5][4]. Contemporaneamente Cor, a due voci contrarie, verticalità tenuta di [5] e Up/Down di [10][5], con un [8]. Nella II versione batt. 255-257: esempio di semplificazione di una texture tramite sfoltimento degli strati (elimina strato ACI e archi e semplifica lo strato dei legni ridotto a due voci (sup: Bb/EbCl, Arpa, EH) con verticalità alternata: [7] e [2]. Strato dei bassi e corni resta invariato.
	243-245 C	Fl-Ob-Cl: a 3 voci, inf (Cl) e sup (Fl) Up-Down di [1], e centrale Down-Up di [3], a formare le due verticalità alternate: Sol-Mi-Sol# [9][4] - Sol#-Do#-La [5][8]. Disegno ripetuto a intervalli irregolari.
	cifra 24/II C	Fl, Ob, Xyl-Glock: disegno complicato: Xyl-Glock Up-Dow, con verticalità alternate: Sol-Sol# [13] - Si-La [10]; Fl-Ob-Cl: contemporaneamente nelle due direzioni sovrapposte, con verticalità alternata: Sol-Mi-Sol#[9][4] e Si-Do#-La [2][2][8]
II Macro-Sezione	246-248 - C	Fg-Vc-Timp, e CFg.CB (8a sotto): movimento Down-Up di [7] - Texture
	250 C	Tutto passaggio Plus retenu: - b. 250: Vlc, Fg, BCl, Tub, CB, CFg, CBCI, forma Down-Up con mov. melodico di [6] voce sup e di [8] voce inf, in modo da produrre le verticalità successive [5] e [7] - duplicato e ripetuto a b. 251. - Tra le bb. 254 e 259 il disegno è ripetuto variato, prima verso basso (gruppo 2 + 1) con altre verticalità e mov. melodici (254-256), poi invertito verso l'alto (gruppo 2, b. 257), e infine sovrapposto sia verso l'alto (gruppo 2) e in forma secca accordale (gruppo 1) (bb. 258-259).
	265-266 - C	Corni: sovrapposto in alto e in basso, con mov. mel. ridotto ([4] e [3]) e struttura verticale ampliata
	272 - B	Trbs: a 3 voci, con movimenti melodici [4] voci esterne e [3] interna, verticalità: [4][5] - [5][2] - [4][4]
	282-283 - A'	Vl 1: verticalità [6][4][6] - [4][4][4] - [5][3][5]
	305-307 - A'	Successivi tutti i legni con strutture variabili, in generale movimento complessivo verso il basso
	333-336 B e A'	Trbs, Vlc, CB, Tuba, CFg, CBCI: divisi in due gruppi. superiore disegno verso il basso (B) e inferiore verso l'alto A') (struttura verticale [7][4][7]) e a b. 336 più vicino all'originale, esposto dai corni, con struttura [3][7] - [4][7] - [3][7]
	339 - A'	Fg, Timp solo verso l'alto, ridotto, sia I sia II accordo [11]
III Macro-Sezione	Presto 352-454 A'	Tutto l'accompagnamento deriva dal motivo dei Corni
	Grandioso 469-520 - A''	Tutta la struttura quasi ostinata di Vlc-Fg-Tuba-BassCl (voce superiore verso il basso, con movimento melodico di [2], e CB-CFg-CBCI (voce inferiore verso l'alto, con moto melodico di [6]). Struttura verticale complessiva: alternanza fra [13] e [5]
IV Macro-sezione: Finale	506 - A'	CTpt, Vl, Vla Gestalt iniziale Up-Down, con struttura [3][1] e [5][6]
	515-516 - C	EbCl, Fl, Xyl, BbCl, Ob, Arpa, Heck, EH. Contemporaneamente Up-Down e Down-Up, con struttura che alterna none e settime: I accord: [8][5][6] e II accordo: [11][2][9]
	533-535 - A'	Ripresa tema di sviluppo: Trbs, 3 voci, con mov. verso l'alto, struttura verticale [7][4] - [5][6] - [7][4]
	535-539 - A'	Tuba-CBTuba: accordo tenuto (verticalità [5][6]) e con un Up-Down; verticalità accordo sup [6][1]
	536-539 - B	Cor: struttura verso il basso, divisa in 2 bicordi a distanza di 8a, formano 2 accordi: I [5][6] e II [6][1]

Nella tabella in alto sono elencate tutte le occorrenze della figura variata, disposte nelle sezioni successive quella espositiva, in ordine di apparizione. Ogni forma è associata a una delle categorie suesposte e descritta nelle caratteristiche essenziali di natura morfologica e strutturale. Nella figura che segue tutte le occorrenze sono distribuite all'interno dello schema formale complessivo.



II GESTALT DEI TROMBONI

Forma Base A : Glissando (una voce) e Accordo (tricordo)

A. b. 8, Trbs. Nelle prime 68 misure la seconda *Gestalt* torna periodicamente a dar forma al materiale di sviluppo in crescita. Da dopo la presentazione nell'ottava misura, le sue occorrenze procedono parallelamente a quelle dei corni, concorrendo ad ampliare il potenziale cromatico che contrasta il tema diatonico del flauto.

8 Trbs F-Gb-Bb <-11, +4>

B [7]
E [6]
Bb



A. b. 65, Trbs La ripetizione di b. 65, come già spiegato, facendo parte dello *Schlussgruppe* è identica alla forma di battuta 8.

Forma variata A': Glissando (4 voci) e Accordo (due/tre tricordi)

A'. b. 42, Trbs La nota F viene ritardata allo stesso livello dell'accordo, mentre mantiene come punto di partenza il Gb (raddoppiato a distanza di [6] da C), e con 4 glissati raggiunge la verticalità con Eb, F, Bb, E: ovvero [2] - [5] - [6] = [13]; si devono però tenere in considerazione anche le Tpt che riempiono l'accordo, proseguendo la struttura verso l'alto con un [5] + [5] - mentre i timpani, con il Gb, lo riempiono inferiormente: ne deriva una struttura complessiva: (dal basso) [9] [2] [5] [6] [5] [5] = [32]


CTpt D [6] ([5])
A ([5])
C E ([5])
42 Trbs <+10> Gb Bb [6]
<+11> F [5]
<+9> Eb [2]
Timp F# ([9])

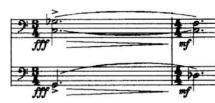
A'. b. 59, Trbs+Tpt. Una forma simile si ritrova a batt 59, Partendo sempre dallo stesso intervallo [6] (qui E - Bb), i tris glissano verso l'acuto a formare la struttura analoga: ma con intervalli parzialmente spostati: ovvero tromboni (in posizione più lata): [2] [5] [9], e con le Tpt ancora in alto forma gli intervalli: [2] [5] (simmetria parallela), per un totale complessivo simile alla forma precedente di [2][5][9][2][5] = [23]

59 Trbs 1-4 <+7> Bb F ([5])
+ <+10> E Ab ([2])
(Tpt 5-6) <+5> Eb [9]
<+9> C# [5]
[6] [2]

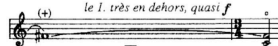
Forma variata B: Accordo (tricordo)


B. b. 13-14, Trbs+Cor. La costruzione diacronica dell'accordo viene invertita, e così la struttura melodica esposta a batt 8 (con il glissato di [11], poi esplicitata nella struttura intervallare [4] + [6] + [1], qui risuona nella sovrapposizione con il Si tenuto del corno, riesponendo la costellazione: [1] + [4] + [6]

	Corni	B		Rivolti	
13-14	Trbs (con Corni)	Gb F C Db G C	[6] [4] [5] [1]	[6] [7] [5] [4]	F Horns 1. 

BAND OFF STAGE [Trbs. 1. 2. 3. 

B. b. 15-16, Trbs+Cor. Espone una variazione ulteriore di batt 13, con funzione di passaggio e collegamento con il corale dei corni che subito segue. Della figura viene variato solo il primo dei due accordi, che diventa [2] - [7] - [4] ([4] in relazione con il Si del corno), per un totale di [13]. Il secondo resta immutato nella sua cornice di settima maggiore [11], e si prepara così la struttura oscillante [13] - [11] propria del corale.

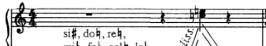
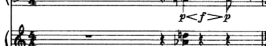
				Rivolti	
15-16	Trbs (con Corni)	G F C C# Bb C	[7] [4] [2] [1]	[3] [7] [7] [4]	F Horns 1. 2. 

BAND OFF STAGE [Trbs. 1-3 

Forma variata B': sovrapposizione: *Glissando* (2+2 voci, [12]) e Accordo (tricordo + tricordo)

B'. b. 27, Arpe. Subito dopo la ripetizione del disegno dei corni, mentre risuona ancora la coda del primo tema, le due arpe espongono ciascuna un doppio glissato, che ripeteranno a b. 29-30 e al quale faranno eco i disegni glissati delle viole e violini secondi (fino a b. 34) La figura inizia con un bicordo di tritono dell'arpa II, sotto al quale è posto il bicordo di terza maggiore dell'arpa I. Le viole imitano lo stesso gesto, ma partendo da una verticalità di settima maggiore (bb. 27-31). Infine lo sfasamento tra le due voci dei violini secondi in glissando produce ulteriori relazioni di settima maggiore (e seconda minore).

			D E Ab C	[6] [4]	
27	Arpe	<+12>	G Ab	[11]	[12]
			B C	[11]	

Harp 1. 
Harp 2. 

Seguono nella tabella le occorrenze contenute nelle tre macro-sezioni seguenti.

LE TRE *GESTALTEN* DELL'OTTAVA BATTUTA

Macro- e Micro-Sezione	Battute	Descrizione e Strutture
I Macro-Sezione II Sviluppo	91-92:	Timp., CB: anche qui è ripetuto solo lo scheletro del disegno, con gli intervalli (qui prima successivi e poi simultanei): [6] - [7] e le note Bb (Timp) - D (Cbs) - E (Cbs) - B (Cbs). 5 ripetizioni (nelle ultime due i timpani Timp e il VI a intermittenza suona il Bb al loro posto, ma un'ottava sopra)
	98-99	Trbs: ripete bb. 13 e 15: il primo accordo resta identico rispetto a b. 13: [5] - [6] + [5] con la voce dei corni superiore, mentre il secondo accordo muta le voci interne, pur mantenendo l'intervallo esterno (con anche il corno) di [11]: [1] - [5] - [5]. Stesso discorso per il secondo oggetto (o sua seconda ripetizione), ove mutano però entrambi gli accordi internamente, mantenendo la struttura esterna (o quasi): il primo accordo è [4] [5] [4] (mentre a batt 15 era [2] [7] [4] = sempre [13]), mentre il secondo accordo diventa [11] [6] [5] = [22], mentre là (calcolando anche la voce inferiore del Cfg) era [11] [1] [4] [6] = [22]).
	141-142	Clarineti (Bb, Eb, A, Basso) e Vla-Vc: strutture intervallari richiamano: la prima gli intervalli dell'occorrenza originale di b. 8: dal basso prima [7] [6] e immediatamente dopo [11] (b. 8: prima [11] gliss. e subito dopo accordo [6] [7]); il secondo accordo richiama invece la struttura intervallare dello sviluppo dell'elemento a b. 42 (dove viene associato all'elemento (C) sviluppato come qui, ma invertiti nell'ordine): intervalli di arrivo [5] [6] [2] [9] (mentre a b. 42 dal basso sempre [9] [2] [5] [6]).
	149-151	Cor, Cl: la prima struttura a b. 149 (ripetuta identica tra Cor e Cl a 2 ottave di distanza) è [4] [7] (C#-F-C), e a distanza da C a C# superiore [13]: la struttura superiore affidata ai clarinetti [4] [7] (C#-F-C) interseca la melodia ottavizzata degli archi (Vlc+Vle e VI)
	178-179	Trbs: Simile a b. 12 segg. e 98 segg.: I accordo [5][6] ([5] con Do dei Corni superiore: G#-C#-G + C), che scende su [11][5] + [6] (D-C#-F# + C); II accordo [2][7] + [4] (B-C#-G# + C) che passa, come prima, a [11][5] + [6] (D-C#-F# + C).
	II v. 192-193	Trbs, CBTab: sulle due altezze tenute, G#-G [11], è sovrapposto un gesto che riprende il frammento di scala cromatica del fagotto alle altezze Bb-B-C-C#, formando l'accordo iniziale di [11]+[3] e quello di arrivo da [11][6]
	193-194	Trbs: uniscono le strutture delle prime due Gestalten dell'8a battuta: al movimento Down-Up della I, nelle verticalità [5][3] - [4][5], ripetute due volte, segue un breve glissando verso il basso che produce l'ultima verticalità [6][4] tipica della II Gestalt
I Macro-Sezione III. Ripresa	202	Trbs: ripetizione della forma della figura come appare a b. 42 associata al II tema, qui con verticalità [6] che sale sull'accordo [2][5][6]. Le altezze sono rispettivamente: F#-C per il punto di attacco e Eb-F-Bb-E nell'accordo tenuto.
	208	Trbs: ripetizione della forma originale di b. 8, tutto trasposto un tono superiormente
	218	Trbs: da un accordo tenuto di 5 altezze (F#-A-Bb-D-G), con verticalità [3][1][4][5], contemporaneamente le voci salgono e scendono sull'accordo breve finale B-F-C-G#-C# a formare la verticalità [6][7][8][5]
	245	Trbs: analoga alla forma associata al II tema (es. b. 42) ma retrogradata: da un accordo tenuto con altezze Eb-A-D (raddoppio inferiore d'ottava ai CFg e Tuba: Eb) e verticalità ([12]) [6][5], i gesti ascendenti glissati conducono sull'accordo breve C#-F#-B, a formare la verticalità [5][5] (glissandi melodici rispettivamente di <+16>, <+16> e <+21>)

ALTRI TEMI E MATERIALI. DIFFERENZE (E RIPETIZIONI)

II Macro-Sezione	260	Trbs: similmente a bb. 193-194 i gesti della I e della II Gestalten dell'8va batta si uniscono. Due accordi si alternano nella forma Down-Up-Down-Up, raggiunti sempre per salti tranne l'ultima volta, ove l'ultimo accordo è raggiunto con glissando ascendente. Verticalità rispettivamente: I accordo: Bb-C-Eb [2][3], II accordo G-B-F#, [4][7]
	284-285	Trbs, VI, Vlc, CB, CFg: struttura retrogradata della forma associata al II tema, ma con glissando discendente (inverso rispetto all'esempio di b. 245). La prima verticalità è formata dalle altezze F (raddoppiato all'8a inf) - B-Eb-G-C e struttura verticale ([12]) [6] [4] [4] [5]. Le tre altezze inferiori restano ferme. Su di esse le tre superiori scendono con glissandi di <-7>, <-6>, <-7> sulle note G#-C#-F e verticalità [5][4].
	317-329	Trbs: alternano diversi accordi. I accordo (b. 317): A-C#-G# ([4][7]); II accordo (bb. 318-322) uguale ma all'ottava superiore; III accordo (bb. 323-325): A-E-G# con struttura intervallare invertita rispetto al I accordo (cambia solo la nota centrale) [7][4]; IV accordo breve (b. 325): stesso procedimento di inversione rispetto al II accordo, con struttura A-E-G#, [7][4], quindi all'ottava superiore del III; ultimo accordo: unione degli accordi III e IV collegati tramite glissando.
	339	Trbs: a due voci: struttura con tre bicordi (unione di I e II Gestalt), nella forma morfologica: accordo di partenza - glissando discendente - glissando ascendente - accordo di arrivo, sulle altezze: G#-A# [2] —> C-Eb [3] —> C#-F [4].
	345-347	Trbs e Vlc: a tre voci che tramite glissandi (due discendenti e uno ascendente) si scambiano le parti, dando luogo a tre verticalità, di cui la prima e la terza uguali (principio I Gestalt), cioè F semidiesis - A semidiesis — F semibemolle (tutte calanti di un quarto di tono) e struttura [4][7], e secondo accordo D semidiesis - B semibemolle - F semidiesis [7][7]
	II v. 342	Trbs: analoga forma di II v. b. 192-193; qui tuttavia le due voci inferiori sono una fissa (A) e una che suona Bb prima sull'ottava del A e subito dopo su quella inferiore, dando luogo all'intervallo di [11]; la voce superiore muta da tetracordo melodico cromatico a ortofonico, con le note C-C#-D#-E, formando con le altezze inferiori i due accordi di partenza [11][3] e quello prolungato di arrivo [11][7] Bb-A-E.
IV Macro-Sezione Grandioso	479-480, 492-493	Trbs: da un bicordo C#-C [11] e tramite glissando discendente si forma il tricordo G-B-F# [4][7], tutto ripetuto tre volte di cui l'ultima senza glissando
	481 e 483	Trbs (+ Cor): ripetono l'esempio precedente ma senza glissando, con bicordo (raddoppiato all'8a inf dai Cor) C#-C ([11]) che scende di tritono e forma il tricordo G-B-F# ([4][7]).
	495-496	Trbs: uniscono l'ostinato proveniente dalla struttura dei corni I Gestalt alla II Gestalt tramite un glissando che trasforma le tre voci in una voce che oscilla di gesti glissati di [11] (tra G e F#, con raddoppio all'ottava inferiore del Vlc), per poi ripetere la figura dell'esempio precedente con glissandi di [6] ma con l'aggiunta di una voce intermedia che si muove di [2], a formare le due verticalità: C#-C ([11]) —> G-B-F# ([4][7]), tutto ripetuto due volte.
	500-501	Trbs (+ Vlc):: stesso principio dell'esempio precedente ma le due tipologie di strutture sono permutate: prima la struttura a tre voci dell'esempio iniziale del Grandioso con glissandi di [6], e poi quella a una voce (raddoppiata all'ottava inferiore dal Vlc)
	503-504	Trbs (+ Vlc): voce singola (con raddoppio Vlc) che espone una melodia spezzata contenente un glissando di [11] al centro (trasformato in salto nel Vlc) tra il G e il F#.
	505-509	Trbs (+ Cor): prosegue la linea dell'esempio precedente, passando qui da melodia a una voce che si muove di intervalli melodici glissati di [11] a strutture verticali a tre voci con struttura verticale di [8] [5] (= [13]) che ripete la struttura della figura dei corni di <i>Peripetie</i> (bb. 3-5). Il disegno si conclude con una terza figura a tre voci (le due inferiori raddoppiate all'8a inf. dai Cor) del primo accordo (B-C#-A, [2][8]) che salgono su due voci del bicordo finale G#-C ([4]).
	515 e 516-517	Trbs, simile a 481 ma inverso, Up-Down, con un primo tricordo G-B-F# ([4][7]), che salgono sul bicordo C#-C [11].

III *GESTALT*

La terza figura dell'ottava misura è composta da due strutture, già ampiamente analizzate: l'una accordale diatonizzata ad altezza fissa (Fl, Vl1, Tpt e Vl2, oltre a Ob, BbCl e Vla sull'ultimo quarto), e l'altra semitonale lineare discendente polifonica (prima parte del disegno, Vl2, EbCl, Vla).³

La prima, come visto nell'analisi precedente, costituisce una delle strutture accordali di base provenienti da Schönberg e dal quarto dei Cinque pezzi per orchestre. Spesso, come detto, queste strutture si muovono cromaticamente, divenendo il punto di partenza per le texture oscillatorie cromatiche. Poiché dal punto di vista del profilo questa *Gestalt* appare come la meno caratteristica, si mostreranno di seguito soltanto i casi di ripetizione e variazione immediatamente riconducibili alla struttura accordale originale.

(A) **Forma di base** (Figure in basso):

A. b. 8, derivata da b. 6 di *Peripetie* e composta dai tre elementi: frammenti di scala cromatica discendenti (Vl/Vla, 4 intervalli discendenti cromaticamente), struttura accordale con note ribattute delle Tpt [4][4], Oboi [4], Vl-Fl, EbCl [2], raddoppiato all'ottava superiore dai piccoli.

A. b. 65: la stessa figura torna uguale (ad eccezione della parte dei flauti piccoli, trasposti di ottava inferiormente) nelle battute conclusive dell'esposizione in occasione della ripetizione ampliata dell'ottava misura, ove il modello di *Peripetie* è esteso a quattro battute.

A. b. 193/II versione: in un'aggiunta della variazione dell'ottava misura nella seconda versione, assente nella prima, la figura torna più deformata, espansa nello spazio, sia nelle relazioni accordali verticali ([6][6][6]) sia nella struttura cromatica scalare discendente, che da semitonale diviene diatonizzata stretta (<-2, -1, -1>), ponendo in evidenza un processo che si va sviluppando contemporaneamente in profondità in altre figure del pezzo e che dal secondo tema condurrà al terzo tema.

A. b. 208: si trova un'ulteriore ripetizione dell'ottava battuta, ancora variata, soprattutto nella porzione scalare discendente: la voce inferiore è ridotta a due intervalli cromatici e quella superiore a tre, mentre le voci che compongono la struttura accordale sono solo appena variate ([4][4] + [4] + [4][2]).

A. b. 343/II versione: prima del *Presto* (III macro-sezione) e al posto della 'falsa ripresa' del primo tema, Varèse reinserisce nella seconda versione l'intera ottava misura, ulteriormente variata e deformata ma immediatamente riconoscibile. La III *Gestalt* contiene il frammento di scala diatonizzata (<-2, -1, -1>, EbCl, Tpt, Vla), in questo caso singolo, e della struttura accordale diatonizzata, variata soprattutto nella porzione superiore: dal basso verso l'alto, dapprima le Tpt espongono il traccordo B-D#-G ([4][4], quindi i Fl e i Vl2 il baccordo D-G# [7], e infine i piccoli il traccordo G#-D-Bb [6][8].

³ Cfr. § 1.1.a L'idea iniziale: temi e materiali.

La terza *Gestalt*, composta essa stessa da due elementi – il frammento di scala cromatica discendente e l'accordo tenuto e ribattuto – si trova spesso unita a variazioni delle due precedenti, dando luogo a passaggi caratterizzati che acquistano un valore ‘tematico’, sebbene secondario rispetto ai temi principali, e che pertanto verranno esaminati singolarmente più avanti (cfr. Forma di passaggio al III tema b. 11, e Tema dello Sviluppo).

B. 8

B. 193/II

B. 208

B. 343/II

2) SECONDO TEMA

Forma base A

Le strutture del secondo tema sono state già esaminate nel capitolo analitico precedente (§ II.2, es. 14 e 15), come esempi di figure lineari composte da un gesto ascendente completato da uno discendente (con ribattuto di note) dalla struttura stretta in parte semitonale in parte diatonizzata. In particolare se ne sono mostrate due forme. La prima corrisponde alla prima entrata del tema (b. 41), subito prima della quarta ripetizione del flauto (ultima occorrenza non variata). Questa prima apparizione si caratterizza per la struttura polifonica a quattro voci (due reali) poste a distanza di tritono: quella inferiore completamente cromatica e quella superiore diatonizzata da un intervallo di [2]:

The diagram shows the interval structure for the Piccolo part across four measures. The intervals are labeled as follows:

Measure	Interval
1	<+1, +2, +1>
2	<-1, -1>
3	<+1, +1, +1>
4	<-1, -1>

Below the intervals, the corresponding pitch classes are listed: [6], [6], [7], [7], [7], [7].

B. 41

La seconda figura già mostrata corrisponde al gesto ironico del quarto trombone che occorre all'inizio della seconda macro-sezione di sviluppo (bb. 262-264, cifra 27), ove il secondo tema appare deformato nel gesto ascendente, mediante un glissando, e prodotto con un effetto «laughing» nel moto discendente per grado cromatico.

The diagram shows the interval structure for the 'laughing' effect across two measures. The intervals are labeled as follows:

Measure	Interval
A	<+6>
B	<-3>

B. 262

La struttura di questo tema deriva dai frammenti scalari cromatici, come ad esempio quello esposto dal fagotto nelle prime sette battute e poi sviluppato oltre in tutto il pezzo e a sua volta simile al materiale costruttivo basilare che Schönberg utilizza in *Peripetie*. La porzione discendente del motivo di b. 262 richiama immediatamente l'elemento scalare della terza *Gestalt* dell'ottava misura, corrispondente alla sesta battuta del quarto pezzo dell'op. 16 (con ripetizione della prima nota acuta, ma con il gesto esteso a cinque gradi cromatici).

A differenza del tema del flauto, il compositore presenta in questo caso dapprima il materiale costruttivo – motivico – del tema, preparando la sua entrata sia strutturalmente, come progressivo ampliamento del potenziale cromatico del pezzo, sia formalmente, disponendolo in un momento funzionale alla realizzazione di un arco formale che trova nella misura 41-42 il punto culminante, coincidente col punto di sezione aurea dell'intera prima micro-sezione espositiva. Questo modo differente di esporre i due temi, come si vedrà, è ulteriormente ampliato da una terza modalità con cui

è preparata l'entrata e l'affermazione del terzo tema, preminente nelle ultime due macro-sezioni dell'opera, che scaturisce dai due temi precedenti, manifestandosi velatamente fin da battuta 11, e assumendo progressivamente una vera e propria autonomia tematica. Una volta contrapposto al primo, il secondo tema diviene sempre più presente e scandisce le articolazioni formali delle seconde due micro-sezioni e la seconda parte di sviluppo.

Forma A' (esposizione e ripresa)

La forma già osservata di battuta 41 appare altre due volte, leggermente variata, in tre sezioni 'tematiche' della partitura, ovvero nella prima micro-sezione espositiva, nella terza micro-sezione di ripresa e infine nel finale della quarta macro-sezione:

- **A. b. 41, Picc, EbCl, CTp:** a 2 voci (con raddoppio), I.I Espositiva
- **A'. b. 201, , Picc, EbCl, CTp:** identico al precedente, I.III Ripresa
- **A'. bb. 512-513, CTpt sole:** stessa struttura ma a sole 2 voci reali (leggermente variata per riduzione), IV. Ricapitolazione.

Fra queste, la terza occorrenza (bb. 512-513) si distingue non tanto la leggera variazione della figura ma piuttosto per il contesto in cui essa è inserita: anziché risuonare sola nell'orchestra, essa è infatti sovrapposta al terzo tema che risuona contemporaneamente nei tromboni. Nel rispetto del principio di ricapitolazione alla base del *Grandioso*, la sovrapposizione simultanea delle strutture offre un'ultima inequivocabile dichiarazione di parentela, oltre che di rilevanza tematica, dei due elementi e del ruolo che essi ricoprono nella gestione della forma complessiva.

Picc. 1.-3. *scharf abbreissen*

E♭ Cl. *bn*

C Tpts. 1.-6. *scharf abbreissen*
molto assai

B. 201

C Tpts. 1.-6. *scharf abbreissen*

Trbs. 1.-4. 6. 7. *scharf abbreissen*
5. 8.

Bb. 512-513

Forma B (conclusione dell'esposizione)

Il secondo tema riappare in due forme simili sia a conclusione della prima micro-sezione espositiva che alla fine della macro-sezione ricapitolativa. Qui esso mantiene invariata la struttura intervallare (sia melodica sia armonica), trasposta di un tono inferiormente ma, come spesso capita nel pezzo, accentuando tramite una variazione morfologica (in questo caso di strumentazione) un elemento costruttivo. In questa forma, ove il gesto ascendente è separato timbricamente e fisicamente nell'organico da quello discendente, si viene quasi spiegata "a posteriori": nel (ri)dividere la figura nei suoi due motivi costitutivi, Varèse ne illumina la provenienza dai due gesti originali.

SECONDO TEMA

- **B. b. 58, Picc, Fl, Tpt, Xyl:** a 2 voci, con separazione fra il gesto ascendente e quello discendente fra due famiglie strumentali, e fra due registri a distanza di [13], I.I fine esposizione,
- **B. bb. 532-535, Fl, Ob, Cl, Tpt, Vl, Vla:** uguale al precedente, con ampliamento delle voci e degli strumenti; qui Varèse, senza mutare il profilo complessivo della figura, modifica leggermente l'articolazione armonica interna, tramite permutazione, nella voce superiore, del tono e semitono (il tono viene anticipato in prima posizione), IV. fine Ricapitolazione:

BAND OFF STAGE

Picc. 1.-3.
 Fls. 1.-4.
 1.-4.
 C Tpts. 1.-4.
 Xyl.

B. 58

Fls. 1. 2.
 3. 4.
 Obs. 1. 2.
 3. 4.
 Bb Cls. 1.
 2.
 A Cls. 1.
 2.
 C Tpts. 1.-4.
 1.
 2.
 Vlns. 1.
 2.
 Vlas.

Bb. 532-535

Forma C (sviluppo)

C. b. 78, Picc, Fl, Ob, Cl, Fg, Cor, Tpt: all'inizio del primo ciclo di sviluppo, il secondo tema è sottoposto a permutazione: le due voci reali si dispongono a distanza di tritono [6] ma anziché (dal basso) Do-Fa#, come accaduto precedentemente, esse sono invertite in Fa#-Do. Inoltre, se la voce inferiore procede cromaticamente, quella superiore presenta il grado diatonico in prima posizione; al contempo la porzione discendente cromatica per entrambe le voci si estende di soli due semitoni discendenti (con la stessa struttura melodica di A'). Di conseguenza, se il movimento melodico *Up-Down* resta lo stesso rispetto alle forme A e A', le note di risoluzione del disegno divengono G - D (invece che C# - G#). Tutta la figura, inoltre, è espansa nello spazio e sottoposta a un fenomeno di *fade out*, che riduce gradualmente l'intensità dell'accordo conclusivo: dapprima tacciono i due strumenti superiori, poi quelli al grave, e infine restano solo le due trombe centrali.

Picc. 1.-3.
 Fls. 1.-4.
 Obs. 1.-4.
 Eb Cl.
 Bsns. 1.-4.
 1. 3.
 2. 4.
 5. 7.
 6. 8.
 F Horns
 1.-3.
 4. 6.
 C Tpts. 1.-6.

< +2, +1, +1 > < -1, -1 >
 < +1, +1, +1 > < -1, -1 >
 [6] [7]

B. 78

C. bb. 262-264, Trbs: subito dopo il *Plus Retenu* che apre la seconda macro-sezione di sviluppo, Varèse inserisce la deformazione della figura, già precedentemente esaminata.

C. b. 333-335, Picc, Fl, Ob, EH, Heck, Cl: qui il tema, nuovamente disposto polifonicamente fra sei voci reali (rappresenta quindi l'estremo opposto rispetto alla forma precedente), è esposto una volta e poi esteso, tramite ripetizione della sola prima metà ascendente, a formare una *texture*, come accade per molte altre figure in questa sezione. Inoltre Varèse sovrappone all'elemento ascendente un gesto uguale ma di verso discendente, affidato al clarinetto basso, fagotti 3-4 e trombe (nella figura evidenziato in rosso), che rende il tessuto sonoro più denso e complesso.

The image shows a musical score for measures 333-335. It features multiple staves for various instruments: Picc. (Piccolo), Fls. (Flutes), A. Fl. (Alto Flute), Obs. (Oboes), E. H. (English Horn), Heck. (Horn), Eb Cl. (E-flat Clarinet), Bb Cls. (B-flat Clarinets), A Cls. (A Clarinet), Bass Cl. (Bass Clarinet), Bms. (Bassoons), and C Tpts. (C Trumpets). The score is in 4/4 time and includes dynamic markings like *ff* and *fff*. A red dashed box highlights the descending gesture in the Bass Cl., Bms., and C Tpts. parts, which is superimposed on the ascending texture.

Bb. 333-335

C. bb. 481-482, Fl, Ob, Cl: nell'ultima macro-sezione Varèse risponde la forma C a tre voci, composta da una reiterazione della parte ascendente, alla quale segue dapprima la seconda metà del gesto originale ascendente e che viene conclusa da un'ulteriore ripetizione della prima metà.

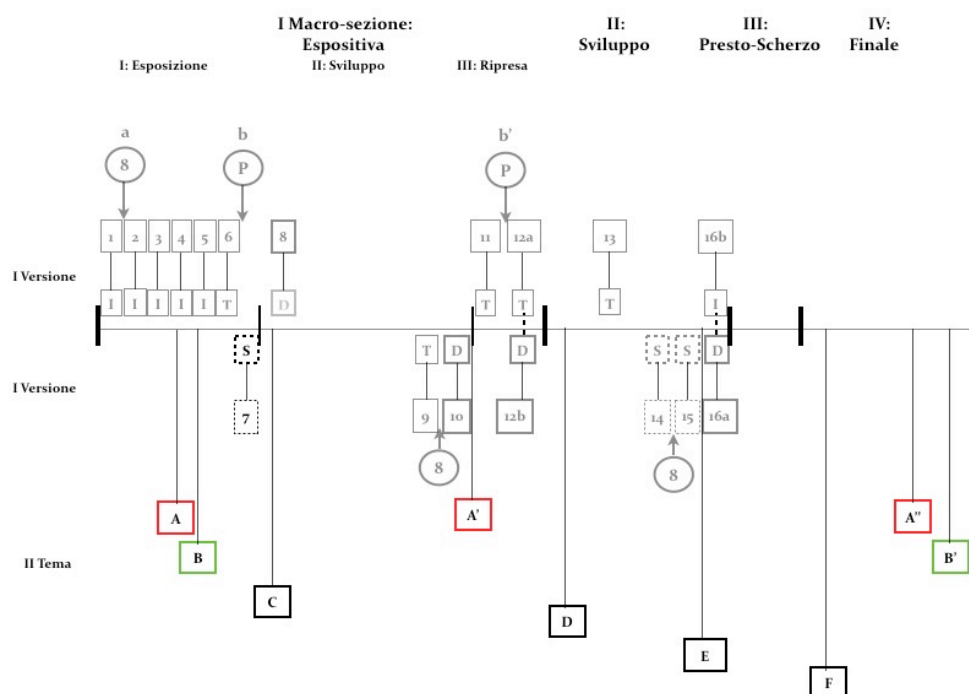
The image shows a musical score for measures 481-482. It features staves for Fls. (Flutes), Obs. (Oboes), Eb Cl. (E-flat Clarinet), Bb Cls. (B-flat Clarinets), and A Cls. (A Clarinet). The score is in 4/4 time and includes dynamic markings like *f* and *ff*. The texture is polyphonic, with each instrument part having its own melodic line.

Bb. 481-482

SECONDO TEMA

È interessante notare come Varèse, nella quarta macro-sezione riepilogativa, utilizzi tutte e tre le forme finora osservate, ma in ordine inverso: dapprima la variazione appena osservata C (bb. 481-482), seguita dalla forma base, alla fine del *Grandioso* (bb. 512-513, forma A') e infine dalla tipologia B nella Coda (bb. 532-535, forma B), ove il secondo tema appare legato al tema dello sviluppo, qui interamente ripetuto come già a conclusione della micro-sezione espositiva (b. 58).

Nella figura che segue si possono osservare le disposizioni delle differenti variazioni del secondo tema all'interno della forma complessiva del pezzo, elencate nel dettaglio strutturale e morfologico nella tabella successiva.



ALTRI TEMI E MATERIALI. DIFFERENZE (E RIPETIZIONI)

Macro-Sezione	Micro-Sezione	Nr battute	Nr voci e strumenti	Struttura verticale	CSeg Up	CSeg Down	Note Up	Note Down	FORMA
I MACRO-SEZIONE	I Espositiva	41-42	2 voci (4 con raddoppio) Picc / CTpt + Picc / EbCl / CTpt	[6] [7] [6] [5] [6] [7]	<+1, +2, +1, <+1, +1, +1, <+1, +1, +1,	-1, -1> -1, -1> -1, -1>	F# - Bb C - Eb	Bb - G# Eb - C#	A
		58	2 asc + 2 disc Picc / Fl + CTpt / Xyl	[6] [7]	<+1, +2, +1, <+1, +1, +1,	-13, -1> -13, -1>	E - Ab A# - Db	Ab - F# Db - B	B
	II di Sviluppo	78	2 voci (6 con raddoppio) Fl / Ob / Fg + Fl / Ob / Fg	[6] [7] [6] [5] [6] [7] [6] [7] [6] [7]	<+2, +1, +1 <+1, +1, +1,	-1, -1> -1, -1>	C - D# F# - G#	E - D A - G	C
	III Ripresa	201	2 voci (4 raddoppio) Picc / CTpt + Picc / EbCl / CTpt	[6] [7] [6] [5] [6] [7]	<+1, +2, +1, <+1, +1, +1,	-1, -1> -1, -1>	F# - Bb C - Eb	Bb - G# Eb - C#	A
II MACRO-SEZIONE	II Sviluppo	262-264	1 voce Trb IV		< +6 (gliss)	-1, -1, -1>	F - B	B - G#	D
		333-335	6 voci (reali + 1 radd) Picc) Picc/Fl A/EbCl BbCl/AFI ACI/Ob Ob EH	[12] [6] [3] [4] [2] [4]	<+1, +1, +1, (tutti)	-1, -1> (tutti)	E - G Bb - C# G - Bb D# - F# C# - E A - C	G - F C# - B Bb - Ab F# - E E - D C - Bb	E
IV MACRO-SEZIONE	Grandioso	481-482	3 voci Fl/EbCl Ob A/BbCl	[7] [7] [5] [4]	<+1, +1, +1 <+1, +1, +1 <+1, +1, +2	-1, -1, -1> -1, -1, -1> -2, -1, -1>	A# - Db D# - F# Bb - D	Db - A# F# - D# D - D	F
		512-513	2 voci (reali) CTpt	[6] [7]	<+1, +2, +1, <+1, +1, +1	-1, -1> -1, -1>	F# - Bb C - Eb	Bb - G# Eb - C#	A
	Coda	532 - 535	2 voci (6 con raddoppio) Fl / Vl1 Fl / Vl2 Ob / Vl1 Ob / Vl2 BbCl / Vla ACI / Vla*	[6] [7] [6] [5] [6] [7] [6] [7] [6] [7]	<+2, +1, +1 <+1, +1, +1,	-13, -1> -13, -1>	E - Ab A# - Db	Ab - F# Db - B	B

3) TERZO TEMA

L'elemento scalare cromatico discendente che compone la terza *Gestalt* di battuta 8 è ulteriormente sviluppato in un motivo rotatorio *Down-Up*, in una forma analoga ma inversa rispetto al secondo tema, dal profilo *Up-Down*. Inoltre si è detto finora che la partitura sia costruita intorno a un confronto costante fra una materia diatonica e una cromatica, e come l'emblema di questa doppia struttura armonica sia emblemizzata dal rapporto fra il primo e il secondo tema. Il terzo tema, dalla struttura basilare ottotonica, diviene quindi un elemento di sintesi fra le due idee strutturali, che unisce e separa i due materiali anche 'fisicamente' in partitura: se i primi due temi costituiscono la materia centrale delle prime due macro-sezioni, il terzo tema, che pure appare già con un'anticipazione a battuta 11 (tra il primo e il secondo tema, appunto), si cristallizza nelle forme tematiche più estese e complesse in particolare nella terza e nella quarta macro-sezione. Anche dal punto di vista della sua genesi, il terzo tema si distingue dagli altri due. Esso non è esposto dapprima nella forma base e poi variato (come visto per il primo tema del flauto), né appare prima sotto forma di frammenti motivici per svilupparsi fino alla forma più completa (come nel caso del secondo tema). Dal punto di vista strutturale, il nucleo tematico del terzo 'personaggio' si presenta già completo nelle sue prime apparizioni, che non rivestono quindi la funzione di preparazione o di passaggio, quanto piuttosto quella di prefigurazione e preannuncio. In tutta la prima parte della partitura queste anticipazioni ripetono lo stesso elemento ottotonico, e in alcuni casi presentano anche forme contratte del tema esteso che apparirà nella forma più caratteristica nella melodia della terza macro-sezione, *Presto*. Lo stesso principio ondulatorio informa anche l'elemento fisso del *Grandioso* finale, che conferma la centralità del tema, reiterato ostinatamente, intorno al quale riappaiono tutti gli altri motivi del pezzo. Per dare un'idea del percorso continuo svolto dal terzo tema lungo tutta la partitura, questa volta non si organizzerà il materiale secondo categorie gerarchiche ma in ordine di apparizione.




Forma di anticipazione A'

A'. b. 11, EbTpt, DTpt, Trbs: per la prima volta immediatamente dopo la seconda ripetizione del motivo del flauto (bb. 9-10) compare un passaggio molto caratterizzato, affidato alla 'band off stage' e formato da tre strati sonori. Le trombe in Mib espongono una elaborazione del motivo scalare discendente della terza *Gestalt* di battuta 8, variata per ampliamento sia nel numero di gradi componenti (con l'aggiunta di uno antecedente e uno conseguente alla scala), sia nella struttura diastematica, che da cromatica diviene ottotonica (vedi il terzo disegno a sestina *Down-Up*). Lo strato inferiore rappresenta invece una contrazione della componente accordale della terza *Gestalt*, ridotta a due altezze a distanza caratteristica di [4]. Infine i tromboni espongono una elaborazione della figura dei corni (prima *Gestalt*), variata per retrogradazione inversa (con moto *Down-Up* e con il ribattuto iniziale posto in fondo).

ALTRI TEMI E MATERIALI. DIFFERENZE (E RIPETIZIONI)

[illegible]

B. 11

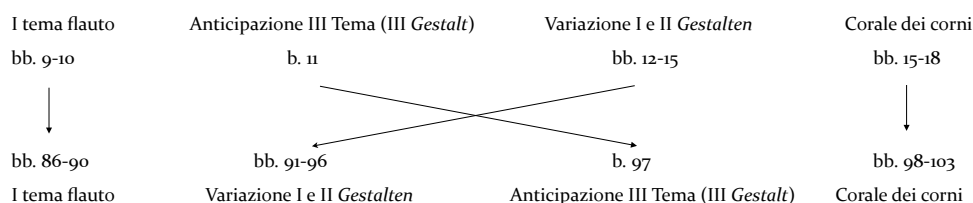
B. 11

A'. bb. 96-97, EbTpt (+ Trbs). Lo stesso motivo ricompare ancora nella seconda micro-sezione di sviluppo. La metà discendente dell'elemento è ampliata a tre ripetizioni, mentre il gesto primario rotatorio è contratto nella durata e trasposto di una terza maggiore superiormente.

[illegible]

B. 97

L'anticipazione del terzo tema s'inserisce in un passaggio più lungo (bb. 86-103) e torna quindi in associazione con lo stesso materiale che era apparso prima e dopo la prima occorrenza di b. 11 (bb. 9-18), e che contiene il primo tema, variazioni delle prime due *Gestalten* dell'ottava misura e il corale dei corni:



TERZO TEMA

A'. b. 253, Picc, Ob, EbCl. Infine lo stesso disegno torna nella seconda macro-sezione di sviluppo, a (all'inizio del *Plus Retenu*), inserito in una *texture* che coinvolge tutti i legni, su suoni armonici degli archi. Si tratta di un'occorrenza profondamente variata di battuta 11; restano tuttavia come primo elemento di riconoscimento la linea melodica ottotonica rotatoria (raddoppiata a distanza di quarta) e le verticalità accordali, seppur mutate in una texture che ripropone variata la figura dei corni, svolto sia in senso ascendente (es. Fl 3-4, AFl, ACI) che discendente (Fl 1-2, BbCl) (forma texturale C, bb. 36-37, celesta).

The image shows a musical score for measures 253-255. The instruments listed on the left are Picc. 1.-3., Fls. 1., 2., 3., 4., A. Fl., Obs. 1.-4., E. H., Heck., Eb Cl., Bb Cls. 1., 2., and A Cls. 1., 2. The score is written in 4/4 time and features a complex texture with many notes and rests. The dynamics are marked as *ff* (fortissimo) and *f* (forte). The measures are numbered 253, 254, and 255 at the bottom.

B. 253

In tutti e tre i casi mentre l'ultima altezza aggiunta alle forme solo discendenti apre il frammento a una struttura diatonica, il motivo melodico rotatorio, che costituirà la base effettiva del terzo tema, esibisce un frammento di una scala ottotonica, rispettivamente tra il Fa-Do (b. 11), Sol-Re (b. 253) e La-Mi (b. 97). È interessante che Varèse nell'ultima ripetizione dell'elemento discendente a b. 11 inserisca come 'cadenza' conclusiva un'alterazione ascendente all'ultima altezza, esponendo il Si (al posto del Sib) e prolungando la successione ottotonica anche sul grado inferiore (esempio a destra).

The image shows two musical examples of the eighth-note scale structure. The first example is a single eighth note on a staff, with the notes [2], [1], [2], and ([2]) written below it. The second example is a single eighth note on a staff, with the notes [2], [1], [2], and [1] written below it.

Strutture bb. 11, 96-97, e 253.

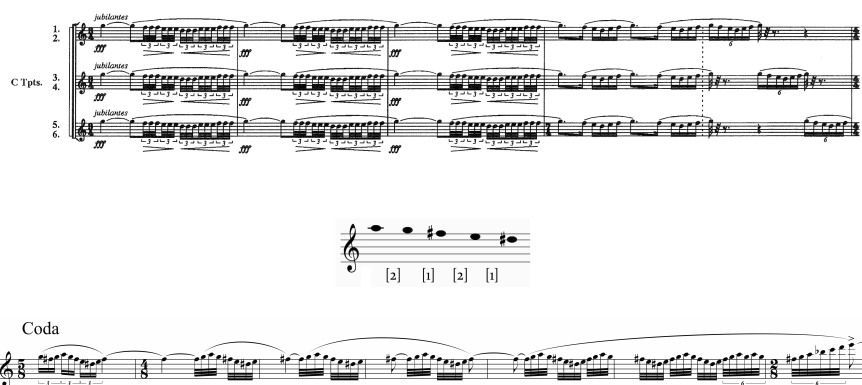
A'. bb. 147-155, Archi. Anticipazione del *Presto* e bb. 352-403, Picc, EbCl. La seconda occorrenza dell'elemento tematico nella parte di sviluppo della prima sezione corrisponde proprio a un'anticipazione del tema del *Presto*, fra le battute 147-155 (da 3 misure dopo cifra 13, bb. 146-156/I e bb. 164-171 II), ove una melodia affidata agli archi espone lo stesso motivo rotatorio (e nelle stesse altezze che torneranno poi nella terza macro-sezione)



A'. bb. 246 e 259, Tpt, *Plus retenu*: Varèse dà avvio ad una macro-sezione di sviluppo, della lunghezza di circa 100 battute. Al posto delle ripetizioni di materiale espositivo apparso in modo ricorsivo fino a questo momento, qui passaggi omogenei più ampi assegnano al terzo tema una rilevanza sempre maggiore. Tra le battute 246 e 259, sei trombe in Do, all'unisono e in *fff*, espongono l'elemento discendente e il disegno rotatorio completo nella forma originale discendente-ascendente di battuta 11:



Non soltanto nella struttura diastematica, ma anche nell'andamento della linea melodica questo passaggio prepara lo sviluppo più esteso del terzo tema nel *Presto*. La conclusione della melodia è caratterizzata dalla reiterazione del motivo rotatorio in uno 'stringendo' molto simile a quello della Coda conclusiva del *Presto*.¹



Bb. 254-257, *Plus Retenu* (in alto), Bb. 397-403, *Presto* (in basso)

¹ Si osservi anche che nelle prime tre battute l'accompagnamento ostinato sulle note C#-G# ([7]) forma un doppio pedale (Fg, CFg, Timp, Vlc, CB) che richiama l'accompagnamento del *Presto* trasposto un tono sotto, esattamente come la melodia.

TERZO TEMA

A'. B. 317-331, EbTpt, DTpt (+ Trbs): alla cifra 34 appare un'altra esposizione del motivo rotatorio sotto forma di antivipazione della melodia *jubilante* del *Presto* (anche nella struttura ritmica). Inoltre anche qui, come nel *Plus retenu*, la linea melodica è marcata dall'accordo di accompagnamento dei tromboni con struttura [4][7] (seguito dall'inversione: [7][4]), associato al gesto fin dalla battuta 11 e presente nell'accompagnamento dei tromboni dell'anticipazione del *Presto* (b. 147-155):

Bb. 317-331

Presto

A. bb. 352-403, Picc, EbCl: nel capitolo che segue si dedicherà largo spazio all'esame di questa melodia, intorno alla quale Varèse costruisce l'intera sezione denominata *Presto*. Le due componenti ottotonica e diatonica della melodia, suddivisa in due tipi di sezioni (A e B) che si alternano in una forma quasi-rondò, confermano il ruolo della struttura armonica come agente di definizione primario della fisionomia del motivo. In basso si riproduce un esempio della prima sezione A' e della coda.

Bb. 397-403, *Presto*

Grandioso

A'. bb. 469-520: da cifra 49 ha inizio la componente ricapitolativa del finale. Qui Varèse riespone le forme più significative del materiale basilare del pezzo. A differenza del resto del materiale, però, al motivo proveniente dal terzo tema rotatorio il compositore accorda un rilievo peculiare. Il motivo rotatorio risuona infatti per tutto il passaggio, assumendo il ruolo di elemento melodico 'fisso', intorno al quale gli altri motivi 'appaiono' e 'scompaiono' fugacemente, nella maggior parte dei casi risuonando una sola volta, sovrapponendosi simultaneamente alla melodia dei tromboni. Sia dal punto di vista morfologico che strutturale armonico la base del motivo è ampliata tramite l'inserimento di un grado (indicato nella figura con un +) che produce un *Twist* aggiuntivo rispetto al moto *Up-Down* del nucleo del motivo (cerchiato nel rettangolo nella figura), invertito rispetto al motivo base del *presto*. Dall'aggiunta del Mi, per esempio nel caso della voce superiore, la struttura ottotonica viene meno, per lasciare spazio ad una successione diatonica.

Bb. 511-512, *Grandioso*

4) TEMA DI PERIPETIE (FIGURA DIATONIZZATA PERMUTATA)

Si è già fatto notare come, contemporaneamente al contrarsi del tema del flauto, un altro motivo, che compare sempre più di frequente, sembra ne assorba il ruolo quasi-tematico, sostituendosi ad esso come controparte cromatica rispetto alla struttura diatonica del primo tema.

Bb. 21-23, EbCl: Subito dopo la seconda ripetizione della melodia flauto (bb. 19-20), il cui moto intervallare diatonico alternato viene concluso dalla nota Si ribattuta, il clarinetto in Mib 'raccolge' il Si del flauto e, con un repentino forte, svolge un veloce arpeggio ascendente direttamente proveniente dalla prima *Gestalt* di *Peripetie*. Dopo una lunga nota tenuta, accompagnata da diversi gesti cromatici di oboi e clarinetto in Sib, il disegno si capovolge ed è condotto a ritroso, con un gesto discendente diatonizzato e un salto ascendente che fa da contrappeso esponendo l'intervallo di nona minore 'diretto' (bb. 21-23).

Amériques, bb. 19-20

bb. 21-23

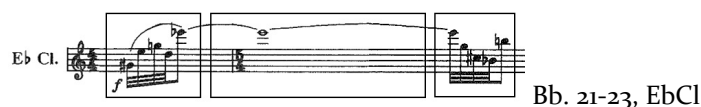
Da questo momento in poi l'elemento sarà ripresentato spesso in numerose varianti, in forme derivate direttamente da Schönberg o differenti, sempre fondate sul comune sistema di strutturazione degli intervalli cromatici espansi tramite embricamento di tricordi.

Quasi tutte le occorrenze del cosiddetto 'tema di *Peripetie*' sono state già osservate nel capitolo precedente, a confronto con quelle del 'modello'. Ciononostante, ai fini della disamina sulla struttura formale, sarà utile ricapitolare brevemente le principali manifestazioni, distinguendole in base al profilo melodico e alla posizione, ovvero alla ruolo formale. Infine tutte le occorrenze saranno sintetizzate in un elenco in forma tabellare, che offra per ciascuna l'indicazione di localizzazione, struttura, e relazioni con le occorrenze precedenti.

Forma base 'di sviluppo' A (Up-Down-Up + Down-Up):

La forma base summenzionata è composta da due voci sovrapposte, la prima delle quali in particolare (nella tabella indicata come struttura I) è la più simile al modello ed è composta da una prima fase ascendente spezzata (attacco: <+8, +3, -5, +13>), da una seconda fase in cui la nota è tenuta o mossa di grado congiunto (sostegno), e da una fase finale di ampio movimento prima discendente e infine ascendente (rilascio: <-8, -6, -3, +13>). Questa forma basilare appare per la prima volta nella prima micro-sezione espositiva, come apertura del passaggio di sviluppo che segue la seconda ripetizione del tema del flauto:

TEMA DI PERIPETIE



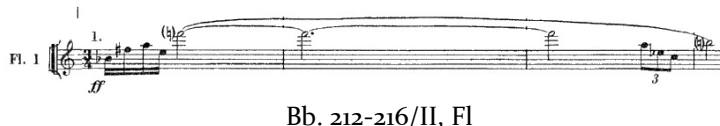
e risuona significativamente nelle due sezioni elaborative come segnale d'arrivo del tema dello sviluppo, dapprima nella seconda micro-sezione (<+8, +3, -5 +13> <-3, -5, -6, -3, +11>):



e poi, variata, nella macro-sezione di sviluppo: <+4, +7, +4*> <-2*, -3, -1, +2, +6, -11, +13>:

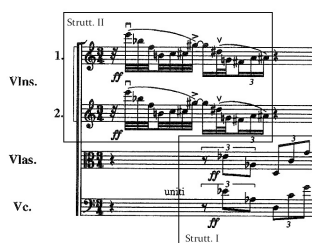


Nella seconda versione della partitura, alla fine della sezione di sviluppo, il compositore sostituisce una variazione della figura non più riconoscibile della prima versione (bb. 195-197) con una molto vicina alla forma base, sia nella parte ascendente (<+8, +3, -5, +13>) che in quella discendente (<-8, -6, -3, +11>):

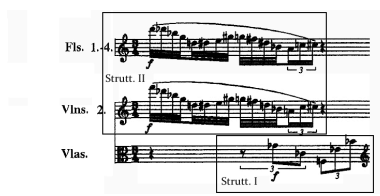


Forma 'di ripresa' B (*Down-Up: II struttura*):

Una seconda figura, derivata dall'elemento discendente-ascendente della forma base, è inserita nel gruppo conclusivo della prima micro-sezione espositiva (*Schlussgruppe*), disposta fra il tema del flauto trasposto e la ripresa dell'ottava battuta. Essa si mostra sotto forma di due disegni, l'uno più aderente all'architettura originale ma con intervalli deformati (Strutt. I: <-7, -6, +10, +7>), e l'altro variato per moltiplicazione (Strutt. II: <-6, -5, -6, +1, +1, +7> + <-5, -8, -1, +3, +1>):

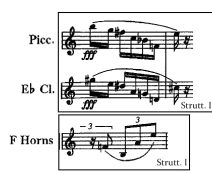


Lo stesso disegno torna due volte, all'inizio e alla fine della sezione di ripresa. Nella prima occorrenza la variazione coinvolge solo la seconda struttura, ampliata tramite l'aggiunta ulteriore di note di passaggio (<-1, -3, -3, -5, +1, +1, +4, -1, -1, -3, -5, -1, +3, +1> :



B. 206, Fl, VI, Vla

e successivamente, di contro, è variata mediante elisione di altezze in entrambe le strutture (I Strutt: <-6, +10, +7>, II Strutt: <-3, -1, -6, -2, -4, +11>):



Bb. 238

Figura invertita C (Down-Up-Down: I struttura invertita):

Si tratta di una variazione ottenuta mediante inversione del profilo della sola prima struttura, alla quale si aggiungono variazioni di altezze. Non di rado alla forma invertita sono aggiunte altezze che ampliano i movimenti discendente e ascendente iniziali, lasciando invece immutato l'ultimo salto di nona minore e il profilo complessivo.

Il primo esempio occorre nella micro-sezione di sviluppo (<-5, -6, -9, +1, +6, -13>, subito dopo la sesta ripetizione deformata del flauto (bb. 86-88) e come interpolazione fra questo e la ripetizione variata delle figure delle battute 11-16 (bb. 91-103):



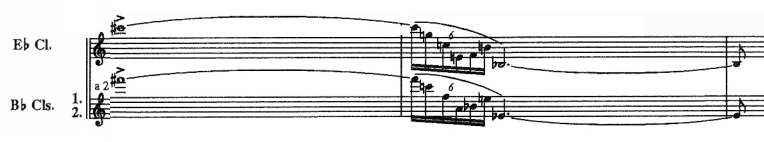
Bb. 90-91, Fg

Una seconda occorrenza, con una deformazione cromatica degli intervalli discendenti iniziali rispetto alla precedente, occorre nella macro-sezione di sviluppo (<-6, -7, -8, +1, +6>):



B. 309, Ebcl

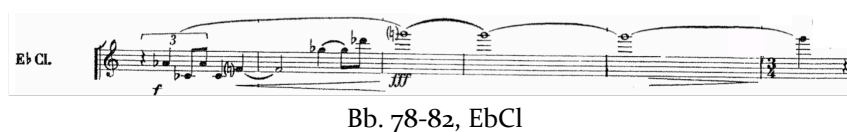
ripresa poi identica all'inizio del *Grandioso* (<-6, -7, -8, +1, +6, -13>):



B. 473, Eb/BbCl

Figura del flauto deformata D (*Opened-Up*):

Nel capitolo sulle ripetizioni del flauto si è già esaminata questo tipo di ripetizione ‘deformata’, inserito da Varèse nella seconda versione della partitura. Qui l’oscillazione iniziale di uno stesso intervallo è seguita da un gesto ascendente caratterizzato dal tricordo di nona minore diatonizzato (formato dalla quinta e dal tritono). Questa forma si trova dapprima in apertura della micro-sezione di sviluppo (<-9, +9, -9, +5, +13, +7, +6>):



quindi nella seconda metà della macro-sezione di sviluppo (<-8, +8, -8, +9, +9, +7, +6>):



ripetuta in una forma variata nelle misure subito precedenti il *Presto*.

Qui l’eco del flauto risuona ancora più chiaramente, in particolare nell’oscillazione di quinta del disegno che precede la fase ascendente (Ob, EH, BbCl, BCl: <-5, +7, -11, +7, -7, +2, +1, -3, +11, +2, -2, -11, +13, -6>). Il disegno che, dopo una elaborazione tramite acciaccatura dei gradi congiunti, è seguita dal gesto ascendente, viene corredato di una coda aggiuntiva (Fl, EbCl: <+2, +7, +11>):



Infine la figura ritorna in entrambe le versioni nelle battute conclusive del *Grandioso* (bb. 508-509/I e 496-497/II¹), in una variazione ulteriormente sintetizzata, privata dell'elemento iniziale oscillante ma contenente il segno distintivo della coda (qui permutato in [6][7]):

Bb. 508-509, CTpt, Vl, Vla

Forme ampliate E:

Sotto il gruppo E sono riunite diverse forme eterogenee, derivate dalle figure basilari ma ulteriormente deformate, spesso dando luogo a profili spezzati o a segmenti nuovi. Ne sono un esempio i disegni di battute:

- B. 115, Fg, Vc:

<+2, -5, -11, +5, -11>

<+3, -4, -11, +5, -11>
- Bb. 135-136, Cor:

<-6, +13, -6, -6>
- Bb. 317-328, Vla:

<+6, -6, -5, +5, +5, +6>
- B. 342, Glock, Xyl:

<+7, -4, +4, -6, -5, +4, +11>
- Bb. 507-508, Eb/DTpt:

<-1, +3, +11, -9, +4, +13>

¹ Nella seconda versione il Mi delle Tpt e dei Vl è alterato in Mib.

TEMA DI PERIPETIE

Sezione	Batt.	Strumenti	Struttura melodica (I struttura)	II struttura (sovrapposta)	Contour I struttura	Contour II struttura	Precedenti
I Micro- Sezione: Espositiva	21-23 A	I: EbCl II: EH	< +8, +3, -5, +13 > < -8, -6, -3, +13 >	< -6, -10, +13, +8, -10, -1, -2, -8, +4, +11 >	Up-Down-Up Down-Up	Down-Up Down-Up	
	63 B	I: BbCl/Fg/Vla/Vlc II: EbCl/ACl/BbCl	< -7, -6, +10, +7 >	< -6, -5, -6, +1, +1, +7, -5, -8, -1, +3, +1 >	Down-Up	Spezzato	
II Micro- Sezione: di Sviluppo	78-82 II. D	EbCl	< -9, +9, -9, +6, +13, +7, +6 >		Opened-Up		
	90-91 C	Fg	< -5, -6, -9, +1, +6, -13 >		Down-Up-Down		
	115 E	Fg/Vlc	< (+3,) -4, -11, +5, -11 >		Spezzato		
	136-137 E	Cor	< -6, +13, -6, -5, -6 >		Down-Up-Down		
	137-140 A	I: Obs II: EH	< +8, +3, -5, +13 > < -3, -5, -6, -3, +11 ... >	< -6, +10, +11, +10, -11 >	Up-Down-Up Down-Up	Down-Up- Down	21
	195-197 E	Fl	< -4, -8, -5, +10 >		I: Down-Up		
III Micro- Sezione: di Ripresa	206 B	I: ACl/BbCl/Fg/Vla/Vlc II: Fl/EbCl/VI	< -7, -6, +10, +7 >	< -4, -3, -3, -5, +1, +1, +4, -1, -1, -3, -5, -1, +3, +1 >	Down-Up	Spezzato	63
	238 B	Cor (I) Picc - Eb Cl (II)	< -6, +10, +7 >	< -4, -1, -6, -2, -5, +11 >	Down-Up	Down-Up	206
II Macro- Sezione di sviluppo	284 E	Ob	< -4, -7, +3, -6, +11 > < -1, -2, +1, +2, -1, +3, -2, +3, -2, +3, -2, +3 >		Spezzato		
	286-290 A	Vla	< +4, +7, +4, -1, -3, +1, +6, -11, +13 > < -21, +10, -3, -5, -3, -5, +1, +2, -2, -4 >		Spezzato		21, 137, 212/II
	307-308 E	BassCl	< -2, -1, +6, +5, -3, -4, +11 > < +6, -6, -5, +5, +8, -13, +11 -6 >		Spezzato		
	309 C	EbCl	< -6, -7, -8, +1, +6, -13 >		Down-Up-Down		90-91
	317-328 E	ACl/Vla, Vl2/Fg, Vl1/EbCl,	< +6, -6, -5, +13, -8, +6, +5 >		Spezzato		307-308
	342 E	Glock/Xyl	< -6, -5, +4, +13, +6, -11 >		Down-Up-Down		?
	319-320 II v. D	EbCl	< -8, +8, -8, +9, +9, +7, +6 >		Opened-Up		78-82/II
IV Macro- Sezione Finale	350-351 II v. D	Fl / EbCl Fg	< +2, +7, +11 > < +3, +1, +7, +7 >		Opened-Up		78-82/II e 319-320/II
	473 C	EbCl/BbCl	< -6, -7, -8, +1, +6, -13 >		Down-Up-Down		90, 309
IV Macro- Sezione Finale	507-508 D	I: CTpt/Vla II: CTpt/VI	< +2, +3, +2, +6, +7 >	< +5, +3, +8 > < +5, +5, +5 >	Opened-Up		78-82/II e 319-320/II e 350-351/II
	507-508 E	DTpt/ETpt	< -1, +3, +11, -9, +4, +11 >		Spezzata		

5) IL CORALE DEI CORNI

In *Amériques* si trovano più di dieci forme del corale dei corni, dalla prima a battuta 16 (prima della terza ripetizione del flauto) e fino a misura 540-541, ove appare in una veste molto contratta. Sottolineato dall'indicazione «trainant», nella prima occorrenza (bb. 16-18), che si assume qui come forma basilare, il corale è accompagnato da un'eco ritmica delle percussioni a suono indeterminato che riespongono, con alcune variazioni, le figure ritmiche caratteristiche delle battute 9-10, in coincidenza della prima ripetizione del tema del flauto. Il corale è stato già in parte analizzato nei precedenti capitoli, dapprima nella sua struttura armonica e poi in rapporto al modello d'origine schönbergiano; per poter esplorare le peculiarità delle sue forme variate, sarà utile ora integrare quanto già esaminato con uno breve sguardo alla composizione polifonica e al trattamento delle singole linee melodiche.



Bb. 16-19

Analogamente alle battute che comprendono l'intero passaggio (battute 11-18), la struttura del corale reinterpreta alcune cellule generative del pezzo derivanti dalle prime battute della composizione. Non soltanto il movimento continuamente alternato tra moto ascendente e discendente, ma gli intervalli stessi rappresentano un ulteriore sviluppo in senso cromatico di alcuni rapporti di altezze di valore strutturale del flauto e del fagotto. Se nella fase oscillante il movimento di semitono richiama il primo intervallo del tema del flauto Si-Do [11], di volta in volta trasportato e sottoposto a inversione ([1]), mentre il basso del corale espone l'intervallo di tritono (intervallo fondamentale dell'ottava battuta), in quella cadenzante le altezze del frammento scalare cromatico di terza minore del fagotto (b. 1-7) e di terza maggiore delle scale discendenti (b. 8) sono trasportate e permutate nell'ordine, evitando una disposizione scalare e imitando una chiusura cadenzale. La melodia superiore (corni 1 e 3), sfruttando il processo di inversione [11]-[1], espone le prime due note del motivo del flauto alto, all'ottava inferiore (Si₂-Do₃), e la voce inferiore (corni 2 e 5) la stessa struttura, apparsa alla testa della figura dei tromboni a battuta 8, ugualmente invertita nelle altezze Fa₂-Fa#₂:

Oscillazione Cadenza

< +1, -1, +1, -1, +3, -2, +1 >

OSCILLAZIONE

Corale (1-3) Flauto Corale (2) Trbs Corale (4) Fl-Fg VI/Fl - Ob

III Gestalt (b. 8)

Corni e Trbs (b. 8)

La voce inferiore, affidata i corni 4 e 6, esporrà il primo intervallo invertito –Do₂–Si₁ che darà luogo, con la voce superiore, a un’alternanza di verticalità complessive di settime maggiori (Do₂–Si₂) e none minori (Si₁–Do₃). Infine il basso, posto a una distanza di settima maggiore inferiore dal Do dei corni – Do#₁ – e affidato al CFg (con raddoppio di ottava superiore al Fg), procederà in questa fase oscillante in moto contrario rispetto al tritordo superiore e con salti ascendenti e discendenti di tritono (apparso nelle prime sette battute tra le entrate di flauto alto e fagotto e sviluppata consistentemente nell’ottava battuta). Tutte le voci, dunque, rispondono proprio quegli elementi delle prime battute che fuoriescono dalle strutture di quinte e che danno avvio a sviluppi cromatici e tritonici.


Qualcosa di analogo accade anche, complementariamente, nella fase cadenzale. La voce ₁ (corni 1. e 3.) tematizza la struttura semitonale di terza minore del fagotto delle prime sette battute, Fa-Fa#-Sol-Sol#, trasponendola simmetricamente sull'asse opposto di tritono, Si-Do-Do#-Re, e permutandola in Si-Re-Do-Do#, in modo tale da creare una successione di tre intervalli differenti, in progressiva riduzione – [3][2][1] –, che assicurino un movimento ascendente e discendente sempre alternato, ossia disponendo i quattro gradi del tetracordo (in ordine ascendente cromatico) nell'ordine permutato: < 0 3 1 2 >.

CADENZA

1. $\langle 0 \ 3 \ 1 \ 2 \rangle$ $\langle 0 \ 1 \ 2 \ 3 \rangle$ $\langle 0 \ 1 \ 2 \ 3 \rangle$
Fg (b. 1-7)

Corale

2. $\langle 0 \ 3 \ 2 \ 1 \rangle$ $\langle 0 \ 1 \ 2 \ 3 \rangle$
III Gestalt (b. 8)



In questo modo, pur utilizzando sempre i gradi di un frammento cromatico, Varèse ricrea una situazione di movimento di tensione interna tramite movimenti intervallari più o meno stabili. Analogamente la voce 2 (corni 2. e 5.), che si estende di terza maggiore anziché minore, inserisce nel corale la seconda struttura cromatica, già apparsa nel frammento di scala discendente delle viole e clarinetti in Mib dell'ottava battuta. Anche in questo caso il segmento scalare è sottoposto a variazione, tramite l'elisione di una delle cinque note, il Sol# (in modo tale da avere comunque una struttura tetracordale), e mediante permutazione dei suoi membri – $\langle 0\ 3\ 2\ 1 \rangle$ -, rispettando così sia il principio del moto contrario sia la riduzione progressiva degli intervalli ([4][2][1]). Anche in questo caso il tetracordo dei corni forma, con le altezze dell'ottava battuta una struttura simmetrica che tende a riempire il totale cromatico.

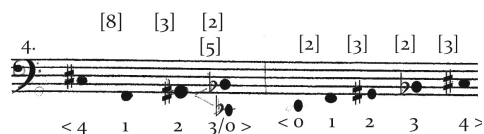
[illegible]

La disposizione degli intervalli melodici della seconda voce è giocata ugualmente su un progressivo aumento di instabilità.

La terza voce, che nella fase oscillatoria come detto procede per moto contrario rispetto alle due superiori, si muove parallelamente ad esse nella conclusione cadenzante, esponendo analogamente alla seconda voce un tetracordo simmetrico formato da due semitoni e un tono intero, posto in questo caso centralmente ([1][2][1]), dunque dando luogo, nella disposizione scelta - < 1 3 0 2 > - a una sequenza simmetrica di due intervalli melodici di terza minore inframmezzati da una maggiore [3] [4] [3]. (Rispetto alla voce 1, qui sono invertite le altezze che corrispondono ai gradi 1 e 2).



Il basso del corale, infine, che procede per moto contrario rispetto alle voci superiori, presenta un movimento a salti con un doppio movimento sull'ultimo grado, sia verso il grave che verso l'acuto. Ordinato scalarmente, il frammento di riferimento si rivela formato da cinque anziché quattro altezze (dell'estensione complessiva di una settima minore), a distanza alternata di seconde maggiori e terze minori, in modo tale che, nella disposizione cadenzale scelta, produce la successione [8][3][2]/[5]:



La figura riassume le strutture intervallari melodiche delle voci nella forma base:

Voci	Intervalli melodici							Frammenti scalari
Corni 1-3	< +1	-1	+1	-1	+3	-2	+1 >	[1] [1] [1]
Corni 2-5	< +1	-1	+1	-1	+4	-2	-1 >	[1] [1] [2]
Corni 4-6	< -1	+1	-1	+1	+3	-4	+3 >	[1] [2] [1]
Fagotti	< -6	+6	-6	+6	-8	+3	+2 >	[2] [1] [2] [3]
CFg	< “	“	“	“	“	“	-5 >	[2] [2] [1] [5] / [2] [2] [2] [1]

La struttura armonica e morfologica è stata già analizzata nel precedente capitolo analitico, a confronto con il modello schönberghiano. La scelta delle altezze delle quattro parti del corale risponde, inoltre, non solo per quanto riguarda il movimento melodico ma anche nella strutturazione delle verticalità conseguenti a criteri di analogia con quegli elementi strutturali/costruttivi contenuti nelle prime battute e indicati come le pietre costruttive di tutto il pezzo.

Il primo elemento peculiare è il gioco che Varèse crea tra intervalli cromatici e diatonici, tramite lo sfruttamento di inversioni di rapporti intervallari originali, trasposizioni e permutazioni, che danno luogo a successioni simmetriche che, pur nella varietà, confermano un procedimento compositivo omogeneo. Nella costruzione verticale si creano le seguenti strutture:

I	II	III	IV	V	VI
$\begin{bmatrix} 6 \\ 5 \\ 11 \end{bmatrix}$	$\begin{bmatrix} 6 \\ 7 \\ 4 \end{bmatrix}^*$	$\begin{bmatrix} 6 \\ 5 \\ 11 \end{bmatrix}$	$\begin{bmatrix} 5 \\ 6 \\ 10 \end{bmatrix}$	$\begin{bmatrix} 5 \\ 8 \\ 3 \end{bmatrix}^{**}$	$\begin{bmatrix} 7 \\ 4 \\ 4 \end{bmatrix}^*$
$= \begin{bmatrix} 11 \\ 11 \end{bmatrix}$	$\begin{bmatrix} 13 \\ 11 \end{bmatrix}$	$\begin{bmatrix} 11 \\ 11 \end{bmatrix}$	$\begin{bmatrix} 11 \\ 10 \end{bmatrix}$	$\begin{bmatrix} 13 \\ 11 \end{bmatrix}$	$\begin{bmatrix} 11 \\ 11 \end{bmatrix}$

$^* = [16]$
 $^{**} = [15]$

Si mostreranno ora le forme in cui il corale occorre nella prima sezione espositiva e da qui, ulteriormente sottoposte a variazione e deformazione, poi ancora in tutto il pezzo. In particolare si divideranno in alcune categorie che raccolgono forme uguali o molto simili, e si indicheranno di volta in volta le categorie di appartenenza rispetto alla struttura sistematica utilizzata per l'analisi armonica e morfologica nel capitolo precedente.

Forme variate

In totale si contano tre macro-tipologie di forme in cui compare il corale dei corni, con alcune sotto categorie. Una forma unica (il corale dei corni nella forma originale A), una sviluppata in una struttura reiterata a strati testurali (B), e una forma costituita da una ripetizione singola del disegno (con ripetizioni interne di gradi, non regolarmente alternati) che rientra nella categoria delle figure duplicate (C). La descrizione delle singole forme dà modo di creare delle categorie che, osservate poi all'interno della forma complessiva, in rapporto alle ripetizioni del materiale tematico principale, offre informazioni ulteriori sulle funzioni delle singole parti del pezzo.

A. Forma base (Unica):

bb. 16-18: Cor/Fg/CFg: appena descritta.

bb. 100-104, Cor/Fg: analogo a b. 16-18 ma più esteso (ripete la prima oscillazione, e allunga la coda con accordo tenuto). La strumentazione è leggermente variata ma le cinque voci reali si ‘ampliano’ a sette (benché movimenti e intervalli restino sostanzialmente immutati) Rispetto ad A₁, la figura è trasposta di una 3^{ma} sopra. Dal punto di vista ritmico sia la fase oscillatoria sia quella cadenzale sono ampliate di valore e viene aggiunta un’oscillazione (aumentazione).

bb. 178-181, Cor/E.H./BbCl/BassCl: analoga ad A₁ (bb. 16-18) e A₂ (bb. 100-104): quasi invariato, sia dal punto di vista della disposizione e dei movimenti interni delle voci, ma trasposto un semitono superiormente rispetto ad A₁ (e un tono sotto A₂). Il ritmo è immutato.

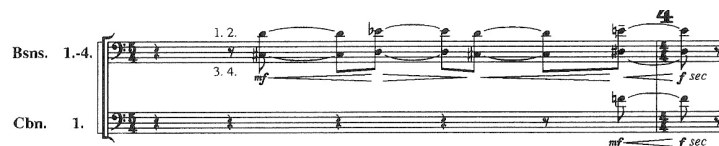
B. Forma contratta con oscillazione semitonale, con trillo, con cadenza (testurale)

bb. 109-112, Ob/EH/Fg/Cor/BassCl: la caratteristica strutturale più importante riguarda l’ampliamento del tetracordo di un quinto grado cromatico all’acuto. Dal punto di vista morfologico la figura è ampliata a formare una *texture* per mezzo dell’estensione del movimento oscillatorio, la riduzione dei valori, e un utilizzo prolungato del trillo e dell’appoggiatura su una nota ‘polare’ tenuta. Le voci che compongono l’armonia del passaggio si muovono parallelamente alla linea superiore melodica. Partendo dal basso esse producono la verticalità [10] [13] [5] [5]. La ‘cadenza’ finale è quasi identica alla forma A₁, ma fiorita con appoggiatura.

bb. 23-25, Ob, Cl, Fg: composta di tre voci, tutte oscillanti di semitono (semitonale permutata testurale polifonica a strati sfasati). Di queste, le due parti estreme (Ob, Fg), la cui nota superiore è fiorita con un trillo, costituiscono la porzione regolare dal punto di vista ritmico e di altezze, e formano fra loro una verticalità alternata fra [10] (Fa-Mib) e [8] (Solb-Re). La voce centrale (BbCl) si muove ugualmente di semitono ma non omoritmicamente con le altre due, modificando continuamente l’articolazione interna delle due strutture verticali.

C. Forma ridotta alla fase oscillatoria e metà

bb. 32-33, Fg/CFg: i fagotti, su due voci (con aggiunta del controfagotto sull'ultima altezza), si muovono di semitono e tono a distanza di nona minore. Il Fa dei controfagotti sull'ultima verticalità divide l'intervallo cromatico espanso [13] nella struttura diatonizzata [2][11]. Entrambe voci si muovono parallelamente con un profilo: <0102>.



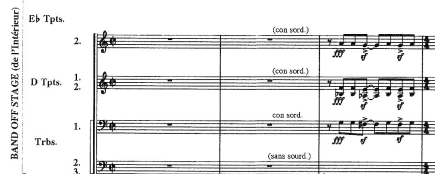
bb. 69-74, Archi, Cor, Arpa: la figura si divide in tre parti:

- I parte, b. 69-70, Archi e Arpa, a 2 voci: inferiore, oscillazione Si-Do, superiore, oscillazione Sib-Do#. La struttura verticale complessiva è formata dall'alternanza dei seguenti intervalli: [11]-[13]-[11]-[11]-[11]-[2][11]. Il profilo delle due voci è rispettivamente CSeg Inf: <010>, Sup <020>;
- II parte, bb. 71, Corni, a 3 voci, con metà cadenza finale: inferiore <-1, +1, -1> <+4>, centrale: <-1, +1, -1> <+3>, superiore: <-3, +3, -3> <+4>. Struttura armonica: tricordo diatonizzato [7][6], o intervallo cromatico espanso diretto [13], mentre l'ultimo tricordo tenuto è di nuovo diatonizzato [6][5] = [11];
- III parte, bb. 73-74, Corni, a tre voci: inferiore, alterna Sol#-Fa# (<-2, +2>); centrale: Re-Si (<-3, +3>); superiore: Sol-Fa (<-2, +2>). Struttura armonica: tricordo alternato [5][6] e [6][5].



b. 77, Archi: viene ripetuta la prima parte della figura precedente (bb. 69-70), identica anche nelle altezze, variata tramite l'elisione della voce centrale sull'ultima nota.

b. 227: Eb/DTpt e Trbs: a due voci, raddoppiate all'ottava inferiore. La voce inferiore si muove di semitono e quella superiore di tono, rispettivamente: inferiore Sol-Fa#-Sol, e superiore Do-Sib-Do. La struttura verticale alterna tetracordi imbricati in simmetria speculare: [5][7][5] e [4][8][4].



bb. 310, 313, Cor: una sola voce con oscillazione alternata di [1] e [2], e privata della cadenza, questa forma di variazione separa il tema di *Peripetie* e gli accordi di tutta l'orchestra ripetuti.



bb. 521-532, Archi, Arpa, Glock, Xyl: come C.7 (b. 69): la stessa forma già incontrata subito dopo l'esposizione, è ripetuta in apertura dell'ultima occorrenza del tema di sviluppo con cui si chiude il pezzo. Anche qui si alternano alle figure del corale frammentato una serie di accordi di tutta l'orchestra analoga all'occorrenza precedente di bb. 313.

C'. Forma Mosso (Testurale)

bb. 126-137, Archi/Arpa/Cel/Cor: variazione del corale (*Mosso*) si presenta sotto forma di melodia accompagnata: la melodia è eseguita dai corni (centralmente nel registro), mentre l'accompagnamento è affidato agli archi, arpa e celesta, che si muovono come nel corale con un movimento oscillatorio prolungato, per poi concludere con una cadenza (assieme ai corni). Verticalmente si succedono le seguenti strutture (organizzate per strumenti): arpe e celesta eseguono sempre la stessa verticalità, una simmetria speculare: [12] [11] [13] [11] [12]. Su di essa sono incastonate le successioni degli accordi degli archi, nell'ordine quasi simmetrico I-II-I-II-I-III-I-III, ciascuno così costituito:

- I accordo: simmetria parallela, [11] [13] [11] [13] e simmetria speculare [13] [11] [11] [13] (nelle strutture: [5] [6] [7] - [5] [6] [7] - [7] [6] [5] - [5] [6] [7]);

- II accordo: simmetria parallela: [6][5][11] - [6][5][11] - [6][5][11];

- III accordo: (embricate): [10] [6] [10] - [10] [6] [10] - [10] [6] [10];

Infine si crea un'altra simmetria parallela: [8] [6] [13] - [8] [6] [13] - [8] [6] [13].

Inserita nella sezione di sviluppo, questa forma appare come una duplicazione variata dell'oscillazione, la prima volta tra gli accordi I e II, la seconda volta tra gli accordi I e III. Analogamente la melodia del corno esegue delle fioriture sulla nota perno Eb: con nota di volta cromatica superiore nella prima metà del corale, a metà scendendo gradualmente di [6], e poi con salto di [6] (tritono) e nota di volta superiore, per cadenzare con la successione simile al 'tema di *Peripetie*' <-6, +13, -6, -5, -6> .

C'. Forma Mosso (Testurale)

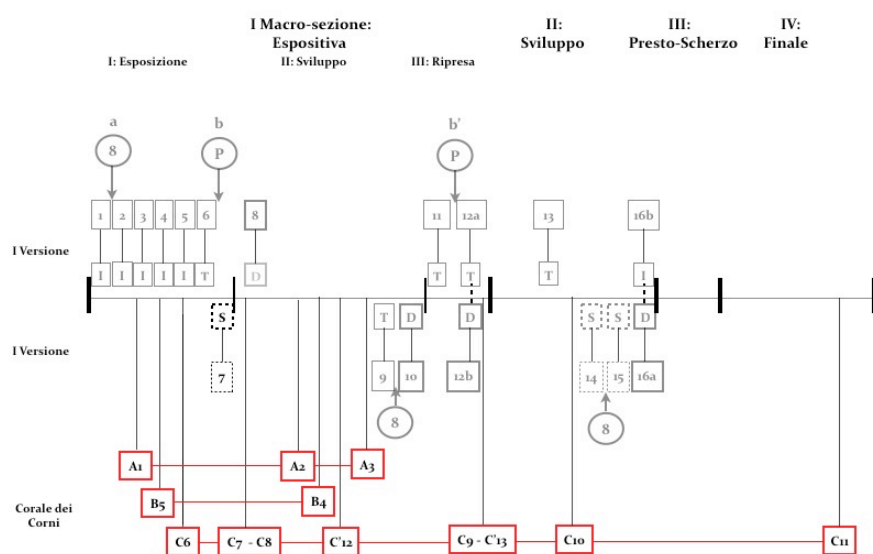
bb. 229-234, Archi/Arpa/Cel/Cor: in linea con i procedimenti che coinvolgono anche le altre strutture della sezione di sviluppo, il Mosso qui rispetto alla precedente occorrenza (C'8) viene concentrato nell'ampiezza di registro (ridotto di un'ottava circa) e contratto temporalmente. Dopo una sola oscillazione <010> segue infatti subito la cadenza. La melodia, tuttavia, viene estesa a tre voci a distanza di ottava con timbro differente, affidata qui a EH, Ob e Fl; al contempo viene aggiunta uno strato *testurale* al grave con un ostinato di arpe e timpani di quinta ascendente e discendente.

IL CORALE DEI CORNI

La disposizione di tutte le forme del corale nella struttura formale del pezzo mette in evidenza da un lato una tendenza ripetitiva e di sviluppo, come ad esempio mostra la ripetizione nella seconda micro-sezione di sviluppo della sequenza già apparsa nell'esposizione (A-B'-C) ma variata (A-B-C') e con inversione delle due forme esterne che precedono e seguono la sequenza, preceduta da C e seguita da A. D'altra parte si nota come l'elemento C, più lontano dalla forma base A del corale, sia utilizzato analogamente come unica forma contenuta nelle macro-sezioni II e IV, nella II si sviluppa in una forma ulteriormente variata (C'') e alla fine della IV di ricapitolazione della stessa forma apparsa già nell'esposizione (C₃), ampliata all'inizio dello sviluppo (C₄₋₅) e riesposta alla fine della ripresa (C₁₀).

[illegible]

ALTRI TEMI E MATERIALI. DIFFERENZE (E RIPETIZIONI)



II.3.B STRATEGIE FORMALI

PERIPETIE, OP. 16/IV

[D]as vierte Stück arbeitet zwar mit Grundgestalten. Beide [il terzo e il quarto] indessen sind, auch ohne bekannte Oberflächenstruktur (die wiederum beidemal der Liedform ähnelt) leicht faßlich: wegen ihrer Kürze sowohl wie wegen ihrer sinfälligen Charaktere: dort ein impressionistisches Stimmungsstück – Schönbergs letztes – von äußerster Sensibilität; hier, als Peripetie des Zyklus, ein echt dämonisches, von grellen Kontrasten gezeichnetes Scherzo.¹

Lo spunto, condotto da Adorno (come anche da Stuckenschmidt) su un piano espressivo e in base alla gestualità del materiale tematico, è ripreso da Steven Vande Moortele su un piano tematico e formale. Raffinando le posizioni di Maegaard e Mäckelmann, quest'ultimo dimostra la presenza di una forma bipartita, intrecciata in modo simile alla tipologia dello Scherzo in una struttura del tipo: «Scherzo-Trio-Scherzo-Trio-Scherzo» (A-B-A-B-A).² Lo studioso divide il pezzo in due parti, internamente così suddivise:

I parte (bb. 1-35):

Exposition	Durchführung	stabiler Höhepunkt
(b. 1-18)	(bb. 19-31)	(bb. 32-35)

II parte (bb. 36-66):

Re-Exposition	Durchführung	stabiler Höhepunkt	Coda
(b. 36-43)	(bb. 44-58)	(bb. 59-63)	(64-66)

¹ THEODOR W. ADORNO, *Schönberg. Fünf Orchesterstücke op. 16* (1927), in Id., *Musikalische Schriften V*, hrsg. von R. Tiedelmann und K. Schulz, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1984, pp. 335-344: 338

² STEVEN VANDE MOORTELE, *Ist das Vierte von Schönbergs Fünf Orchesterstücken ein Scherzo?*, «Revue belge de musicologie», 57, 2003, pp. 173-183; JAN MAEGAARD, *Studien zur Entwicklung des dodekaphonen Satzes bei Arnold Schönbergs*, København, Hansen, 1972, *Analytischer Teil*, pp. 273-278. MICHAEL MÄCKELMANN, *Arnold Schönberg. Fünf Orchesterstücke op. 16*, München, Fink, 1987

L'analisi delle strutture sviluppata nel precedente capitolo conduce a una lettura formale che si pone in una posizione intermedia fra le due tesi citate, e che rivela una multidimensionalità e multi-temporalità del breve pezzo schönberghiano.

Ogni elemento tematico si manifesta nei due principali *stadi evolutivi*, sia nella forma di *Motiv* che di *Gestalt*, e da questo peculiare impianto compositivo deriva la possibilità di leggere la partitura come uno sviluppo globale composito, realizzato da una convergenza degli sviluppi microscopici delle singole entità musicali.

Tutta la materia musicale sviluppata da Schönberg si lascia quindi distinguere in due grandi categorie di natura funzionale: un materiale motivico di base, contenente le strutture che non assurgono al rango di vere e proprie entità 'figurali', e che costituiscono gli elementi generatori di entità più individualizzate, costituite dalle *Gestalten*. La seconda peculiarità del pezzo consiste nel fatto che stadi o categorie di sviluppo uguali di materiali differenti coincidono temporalmente: ciò significa che si avranno fasi o conglomerazioni di *stadi motivici* (di differenti tipologie di materiale), che definiremo *sezioni A*, e momenti di confluenza di *stadi gestaltici*, anch'essi articolati come giustapposizione e sovrapposizione di materiali diversi appartenenti a uno stesso stadio elaborativo, che costituiscono le *sezioni B*. Questi *stadi di sviluppo* corrispondono a quelle tipologie di variazione che sono state individuate nel capitolo precedente e che vanno dallo *stadio di base motivico* (strutture semplici, lineari semitonal, tricordali ottavizzate e diatonizzate, con profilo lineare elaborato in un profilo permutato), allo *stadio di base figurale*, ove i motivi si concretizzano in singole *Grundgestalten* uniche, successivamente variate strutturalmente (inversioni, retrogradazioni, deformazioni intervallari, ecc.) e, ad un livello ancora più avanzato, le *Gestalten* sono sviluppate in un processo di estensione temporale (sotto forma di ripetizione duplicata o di moltiplicazione testurale) ed espansione nello spazio che conducono allo *stadio più avanzato di elaborazione figurale*, e che corrisponde alle texture polifoniche a strati sfasati e in progressione, punto di massima metamorfosi morfologica del motivo originario.

La prima segmentazione suggerita dal principio di sviluppo sul materiale costruttivo (Fig. 1) consiste quindi nella separazione fra le due tipologie di sezioni, quelle contenenti i motivi e quelle contenenti le figure, indipendentemente dallo stadio evolutivo in cui essi si trovano.

B ₁	A ₁	B ₂₋₃	A ₂	B ₄	A ₃	B ₅	A ₄
B. 1-14	B. 14-22	B. 23-35	B. 35-53	B. 53-55	B. 55-58	B. 58-63	B. 64-66

Fig. 1

Per poter riconoscere ora degli stadi entro la direzione evolutiva globale comuni alle due tipologie di materiale si torni ad osservare il materiale.

PRIMA SEZIONE: B₁ (bb. 1-14) + A₁ (bb. 14-22)

Appare chiaro che Schönberg affidi il gesto d'avvio e d'incipit alle *Grundgestalten* che appaiono in una forma ben riconoscibile e facilmente memorizzabile all'inizio del pezzo, nel rispetto della loro funzione 'espositiva, tra le misure 1 e 14.³ In ordine di apparizione, si riconoscono le seguenti otto *Gestalten*:

- I. diatonizzata permutata (bb. 1-2, Cl, BCl, Fg, CFg, ripetuta a b. 3 all'acuto),
- II. semitonale lineare (bb. 2-3, Tpt e Trbs),
- III. diatonizzata permutata (bb. 3-5, Cor),
- IV. diatonizzata permutata (b. 5, Trbs),
- V. combinata diatonizzata accordale e semitonale lineare (bb. 5-6, Picc, Fl, Tpt, Vl, Vla),
- VI. diatonizzata stretta permutata (bb. 6-13, corale dei corni),
- VII. diatonizzata stretta permutata (bb. 8-10, BCl, Fg)
- VIII. diatonizzata permutata (bb. 10-13, Cl).

Segue senza soluzione di continuità la sezione A₁, che costituisce una prima parentesi al percorso principale di elaborazione delle *figure*, e che 'presenta' i motivi, cioè le componenti basilari d'origine delle figure appena ascoltate (bb. 14-22). In base a quanto già analizzato, si identificano le seguenti relazioni fra le *Gestalten* presentate e i rispettivi motivi di base:

- I *Gestalt* → motivi diatonizzati lineari bb. 19-21 (CB, Vl, EH, Cl, Ob)
→ motivi diatonizzati permutati b. 22 (Vla-Vlc, Cl)
- II *Gestalt* → motivi accordali in progressione b. 22 (Trbs III/IV)
- III *Gestalt* → motivi diatonizzati permutati b. 21 (Cor e Tpt II/III)
- IV *Gestalt* → motivo composto diatonizzato permutato b. 20-21 (Tpt I)
- V *Gestalt* → motivi accordali in progressione b. 22 (Trbs III/IV)
→ motivi semitonalmente lineari b. 22 (Trb II)
- VI *Gestalt* → mot. semitonalmente permutati bb. 19-21 (voce sup. Fl, Fg/Vla)
→ motivo semitonale ottavizzato permutato b. 18-20 (Vlc)
→ motivo ottavizzato permutato bb. 14-15 (BbCl I)
- VII *Gestalt* → mot. diatonizzati stretti permutati bb. 19-21 (voce inf. Fl)
- VIII *Gestalt* → mot. diatonizzato stretto ottavizzato bb. 16-18 (BbCl)

Le due sezioni B₁ (bb. 1-14) e A₁ (bb. 14-22) compongono insieme la prima sezione di presentazione o **esposizione** del materiale di base, sia ad un livello strutturale che morfologico-figurale.

³ Vande Moortele riconosce in corrispondenza di b. 6 una cesura, e divide l'esposizione in due parti (bb. 1-6 e 7-18), considerate da Maegaard come un'unica sezione in base alle caratteristiche motiviche del materiale. Cfr. S. VANDE MOORTELE, *Ist das Vierte von Schönbergs Fünf Orchesterstücken ein Scherzo?* cit., p. 176.

SECONDA SEZIONE: B2-3 (bb. 23-35) + A2 (bb. 35-53)

A partire da questo punto Schönberg non presenta più materiale nuovo, e pertanto la fase di ‘esposizione’ può dirsi conclusa. Al contrario si registra l’avvio di un processo di sviluppo applicato tanto ai motivi A quanto alle figure B, sebbene in modo significativamente differente.

B2-B3: Il processo elaborativo delle *Gestalten* (B) segue una traiettoria direzionata (o ‘ascendente’) nel verso di una sempre maggiore complessità ed espansione, sia nello spazio che nel tempo. Si riconosce infatti un’elaborazione di natura dapprima strutturale (B2, bb. 23-31), realizzata tramite inversioni, permutazioni e deformazioni degli intervalli, e successivamente di natura per lo più morfologica (bb. 32-35, con un prolungamento della figura degli archi fino a b. 38), ove le *Gestalten* sono duplicate (BCI e Fg; Trbs e BTuba), triplicate (Corni) e ripetute sotto forma di *texture* in progressione ascendente (Picc, Fl e Cl; Fl, Ob e Tpt), raggiungendo un primo momento drammatico culminante (B3).⁴

A2: Segue una seconda parentesi (A2, bb. 35-53), ove riappaiono i *frammenti motivici* in forma contratta, dapprima giustapposti e poi sovrapposti, che offrono uno sguardo *all’interno* delle figure ascoltate. Se a un primo sguardo questo passaggio appare come un allontanamento dal percorso primario di sviluppo *in espansione*, ad un’osservazione più attenta questa fase ‘analitica’ rispetto al materiale principale, facendo luce sul legame col proprio nucleo d’origine, potenzia il suo effetto espressivo.

Entrambe le sezioni B e A danno quindi avvio a un processo di **sviluppo**, sebbene condotto in due direzioni, l’una in espansione morfologica, corrispondente a un *momento descrittivo*, l’altra in contrazione strutturale sintetica, costituente un *momento analitico*.

TERZA SEZIONE: B4 (bb. 53-55) + A3 (bb. 55-58) + B5 (bb. 58-63)

La terza sezione si caratterizza per un’elaborazione di natura esclusivamente morfologica del materiale: le entità intere ora – motivi e figure – sono *ripresentate* in ‘atteggiamenti’ nuovi, combinate sotto forma di moduli in modi differenti. Queste operazioni non interessano più il profilo dei singoli pattern bensì i volumi (spazio-temporali) delle masse composte dalla loro combinazione.

B4: Il procedimento si sviluppa dapprima sotto forma di ripetizioni doppie e triple delle figure, che appaiono non più ‘uniche’ ma ‘combinare’ (B4, bb. 53-55).

A3: Segue una breve sezione motivica (A3, bb. 55-58) che prosegue nella direzione già intrapresa da A2. Appaiono dapprima l’elemento motivico semitonale ottavizzato (b. 55-56, contrabbassi: Fa₃-Mi₂ [11]), seguito da quello diatonizzato (bb. 57-58, nelle combinazioni: [13][4] Fl, [11][4] Vla, e [11][5] BCl). Si tratta di un momento di estrema sintesi nella definizione degli elementi motivici di base rispetto alla fase precedente A2, ove le strutture motiviche possedevano un profilo immediatamente riconducibile alle *Gestalten* specifiche.

⁴ Si tratta delle stesse battute che Steven Vande Moortele definisce come primo «stabiler Höhepunkt» della «Durchführung» della prima parte. Cfr. S. VANDE MOORTELE, *Ist das Vierte von Schönbergs Fünf Orchesterstücken ein Scherzo?* cit., p. 182.

B5: Conclude la sezione una 'ripresa' del materiale afferente alle sezioni B. Qui le *Gestalten* sono estese a formare vere e proprie entità testurali, che crescono per accumulazione verticale, mutano mediante ripetizioni in progressione, e si sovrappongono in fasce temporalmente sfasate che impediscono quasi il riconoscimento della singola figura originale (B5, bb. 59-63). Tutte le voci impegnate nelle *Gestalten* sovrapposte simultaneamente sfociano infine in un accordo che risuona nell'intera l'orchestra (b. 64) e che costituisce effettivamente il secondo punto culminante del pezzo e che decreta la scomparsa dei materiali come elementi motivici, in una dissoluzione verticale esplosiva.

In questa terza sezione Schönberg risponde sì le forme primarie delle *Gestalten*, così come apparse nell'esposizione (e non nelle varianti della sezione di sviluppo precedente), ma non blocca il movimento evolutivo diretto in avanti nel tempo. L'elaborazione morfologica svolta su un livello strutturale superiore gli permette di conciliare questi due caratteri: uno di ripresa (solo apparentemente volta all'indietro) dei 'personaggi' esposti in apertura, l'altra di proseguimento di un processo ciclico (quello della combinazione 'Scherzo-Trio') che procede in avanti solo apparentemente come reiterazione, ma che in realtà muta l'entità sebbene su un piano non analitico ma 'astratto'. Al contempo, questo movimento di astrazione dalle pieghe strutturali della materia al profilo generale (sezioni B) è compensato da un processo che, all'inverso, ne osserva e pone all'attenzione il livello più microscopico (sezioni A), quasi volendone ricordare l'origine e la provenienza.

QUARTA SEZIONE: A4 (bb. 64-66)

La sintesi estrema costituita dal totale cromatico dell'accordo conclusivo è infine ricondotta a un punto di equilibrio nell'ultima fugace sezione motivica (A4, bb. 64-66). Questa, posta al di là del climax finale, appare come un commento 'fuori scena' dell'intera vicenda: quasi senza alcun legame con le direzioni finora osservate il compositore inserisce un'ultima eco delle due strutture motiviche basilari, nella forma con cui sono apparse in alcune *Gestalten*, dunque di nuovo in una forma caratteristica. Dapprima risuona la struttura diatonizzata permutata della *figura dei corni*, che contiene il principio di combinazione intervallare del pezzo – formata dalla base melodica composta dagli intervalli [5][2][6] (qui nelle altezze: Sol₂-Do₃, Do₃-Re₃, Re₃-Sol₃ e Re₃-La₂), e dalle conseguenti relazioni armoniche [11] (La-Sol#) e [13] (Sol-Sol#). Quindi l'ultimo accordo dei corni e dei contrabbassi in *pianissimo* rappresenta il principio costruttivo delle verticalità usate, sintetizzato nella struttura [4][6]-[3]-[4][4] (= [13]+[11]). Le due strutture formali (Fig. 2), quella di un ampio Scherzo da un lato, articolato in due tipologie di sezioni, B e A, presentate in alternanza, e la forma tripartita con una brevissima coda finale dall'altro, coesistono, e descrivono i due livelli formali presenti nella partitura. In essa i due pensieri formali non solo coesistono ma conducono a un'idea formale multidimensionale.

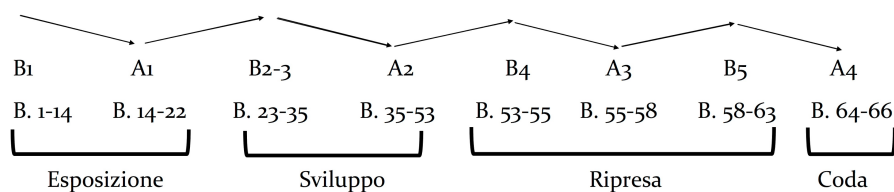


Fig. 2

Nel complesso si produce in questo modo un triplo movimento di sviluppo, diretto dall'esterno verso l'interno (Fig. 3). Su un livello più superficiale si svolge il 'racconto', organizzato cronologicamente in sezioni successive (nella figura in basso evidenziato dalle frecce a linea continua). Su un livello intermedio si attua uno sviluppo di natura prettamente morfologica, ove le figure procedono ampliandosi e complicandosi, dirette verso un 'finale apoteosi' ove il materiale non è quasi più riconoscibile (frecce a tratteggio largo fra le sezioni B). Infine, più profondamente, si assiste a una progressiva contrazione delle strutture motiviche che, all'inverso, procedono verso una sintesi sempre più estrema dell'idea compositiva A (frecce curve a tratteggio fine). La forma complessiva del pezzo si mostra come una manifestazione del processo di crescita di un organismo, che mette in evidenza alternativamente un lato estrinseco, che muta esteriormente in rapporto al contesto esterno, e uno, intrinseco, che ad ogni trasformazione non fa altro che riconfermare la natura più profonda. Implicitamente, in questa successione di momenti di esposizione di materiale e delle relative spiegazioni analitiche, Schönberg dimostra che nessun materiale è 'già dato', e che tutto si forma in seguito a quel *motivisch-thematische Arbeit*, cifra caratteristica del *Gestaltungsprinzip* del classicismo viennese sulla cui scia egli si pone. È evidente, quindi, che l'organizzazione microscopica delle parti che formano questo organismo sia mirata alla realizzazione dell'intero, e come questa unità fra parti e tutto sia assicurata, dal punto di vista dei procedimenti compositivi, grazie all'instaurazione di una relazione biunivoca che in ogni momento tiene uniti i tre livelli gerarchici strutturale, 'figurale' e formale.⁵

⁵ Secondo il principio di macro-cosmo e micro-cosmo, la forma in cinque parti di *Peripetie* può essere trasferita a quella dell'intera opera 16. Nella dinamica complessiva del ciclo il quarto pezzo corrisponde al momento di svolta; analogamente alla sua quarta sezione (B₄-A₃-B₅), nell'intero quarto pezzo sono contenuti sia il punto di massima estensione ed elaborazione delle *Gestalten* (rispetto a quelle dell'intera opera 16), e al contempo il punto di maggiore contrazione degli elementi motivici di base (come già brevemente discusso nel capitolo analitico).

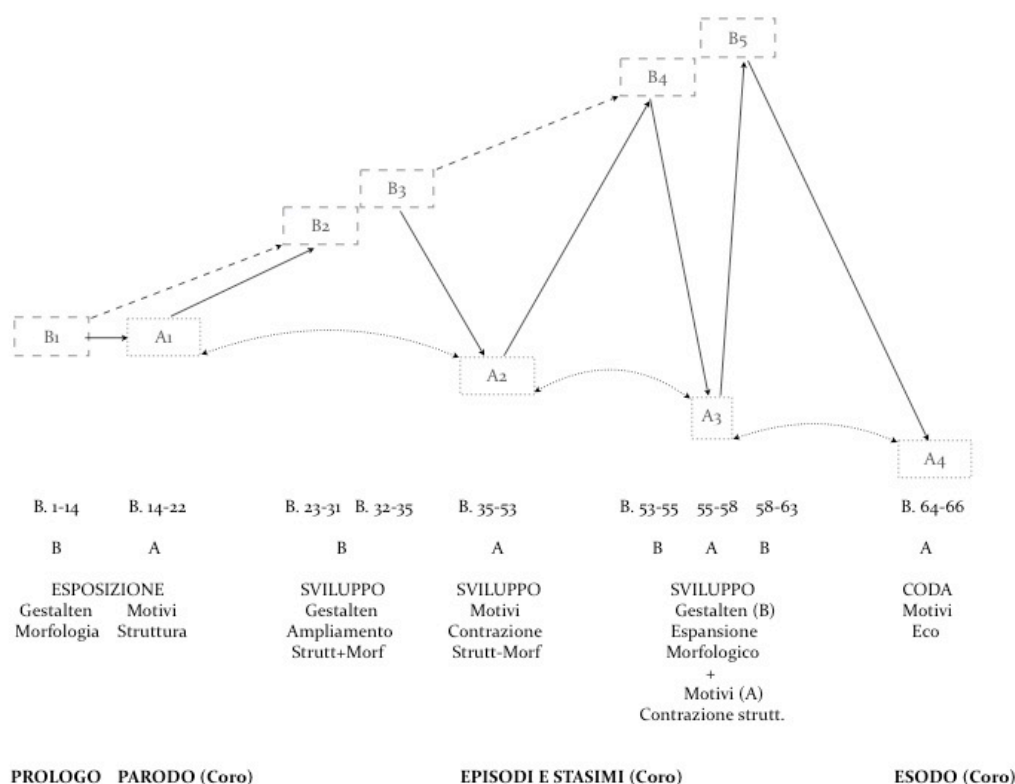


Fig. 3

Suggerita dal titolo scelto dall'autore, la forma del pezzo può essere letta come uno sviluppo drammatico analogo a quello della tragedia greca. Esso si compone, infatti, di un'alternanza fra due tipologie di sezioni. Nelle sezioni B si svolge la *storia*, per mezzo dello sviluppo delle sue figure o personaggi, prima presentati singolarmente, in una specie di *prologo* (B1), ove le *Gestalten-personaggi* monologano l'una dopo l'altra, apparentemente non relazionate. Negli *episodi* centrali esse si trasformano progressivamente in *personaggi dialoganti*, combinati (B2 e B4) e sovrapposti in lunghe *texture* (B3 e B5). L'arco del racconto viene inframmezzato da tre *intermezzi* (sezioni A1, A2, A3), corrispondenti ai momenti analitici in cui viene *commentata* la vicenda che si svolge sulla scena. I motivi basilari *raccontano* l'origine delle *Gestalten* sotto forma di frammenti di memoria, con cui si chiarifica il meccanismo di trasformazione e rinnovamento. Queste sezioni ricoprono un ruolo simile a quello svolto dal *coro* nella tragedia, che si presenta una prima volta, nel *parodo* (A1), entrando in contatto con il materiale di sviluppo, e che torna in scena negli *stasimi* (A2 e A3), che hanno la funzione di separare gli episodi principali, analizzandone lo svolgimento. Infine egli esce di scena a tragedia conclusa, nell'*esodo* finale ove, come *deus ex machina*, porta a compimento la vicenda.

AMÉRIQUES

Dopo aver esaminato le strutture tematiche e sub-tematiche di *Amériques* e il processo di sviluppo cui esse soggiacciono, e dopo aver (ri)posizionato il materiale nel corso complessivo della partitura, è ora possibile avanzare un'ipotesi della forma totale e delle strategie che hanno guidato il processo di sviluppo fin qui osservato.

Varèse sviluppa la propria opera seguendo un simile principio di strutturazione organica del materiale a partire da poche idee basilari, sviluppate al livello sia tematico, sia sub-tematico. Fra gli elementi tematici 'stabili' («fest»), più facilmente riconoscibili e memorizzabili, e il tessuto connettivo 'labile' («locker»), formato dalle stesse strutture ma più latenti, si viene a creare una relazione biunivoca che si esprime nel processo di continua variazione e ripetizione, non inficiata dai contrasti superficiali.¹ Non l'ideale di frammentazione e di blocchi disparati, ma piuttosto il concetto di eterogeneità nell'unità appare fondante per entrambe le partiture.

In secondo luogo, in entrambe le strategie compositive si rileva una tipologia di organizzazione ed elaborazione del materiale su diversi livelli gerarchici nel rispetto di un principio di 'economia dei mezzi' mediante il trasferimento di procedimenti motivici sui piani fraseologico e formale. Di qui deriva l'idea di totale aderenza fra contenuto e forma: l'organizzazione del contenuto è in funzione di un'organicità della forma, e quest'ultima non può che derivare dal processo di crescita dell'organismo (che esprime il contenuto).

Il terzo carattere condiviso fra le due partiture consiste nel rapporto con strutture e strategie formali 'tradizionali', che continuano ad agire nel pensiero di entrambi i compositori sebbene su un piano latente, e secondo una logica estranea a quella delle relazioni funzionali armoniche.

Eppure analizzare la forma varesiana sembra porre numerosi quesiti di non facile soluzione. Il primo fra tutti, come accennato nella parti introduttiva del lavoro, riguarda il ruolo giocato dagli aspetti armonici e morfologici, spesso ridotto entro la categoria del contrasto, della discontinuità e della frammentarietà, sposate, in fondo, anche dalle monografie dedicate all'opera. Nelle pagine che seguono, invece, si mostrerà come Varèse si spinga al di là della discontinuità *funzionale* realizzata su di un livello sintattico 'medio'. Qui il mezzo del contrasto articola una materia sonora privata delle funzioni tonali, e quindi apparentemente non mossa da una necessità intrinseca, e le restituisce una direzionalità teleologica che, tuttavia, risponde agli stessi principi tradizionali (la ripetizione e la variazione, l'aspettativa, quindi la cadenza, e via dicendo). Il prodotto finale di una separazione fra i livelli del discorso gerarchicamente ordinati si rispecchia nella sua struttura formale logicamente e minuziosamente pianificata, dalle entità formali più piccole a quelle più grandi. La scelta di una terminologia 'tradizionale' con cui analizzare e descrivere la forma di *Amériques* risponde alla volontà di porre l'accento proprio sulla componente funzionale delle sue parti. Nelle pagine che seguono si presenta un'analisi della forma specifica delle prime due macro-sezioni del pezzo, al fine ricostruire il percorso di sviluppo svolto dai motivi e dalle figure finora analizzate, al fine di spiegarne funzioni formali locali e globali. Considerata la natura più specifica e localizzata del materiale musicale delle sezioni terza e quarta, si rimanda la trattazione delle rispettive strutture formali contestualmente alle analisi strutturali delle due parti.

¹ Si utilizzano i termini 'stabile' e 'labile' in riferimento ai concetti «feste Formung» e «lockere (lose) Formung» utilizzati da Schönberg. Cfr. ARNOLD SCHOENBERG, *The Musical Idea and the Logic, Technique, and Art of Its Presentation*, trans. and ed. by P. Carpenter and S. Neff, New York, Columbia University Press, 1995, pp. 176-179. Ratz utilizza i termini «locker Gefügtes» e «fester Gefügtes» in E. RATZ, *Einführung in die musikalische Formenlehre* cit., pp. 21, 30-39, *passim*.

I MACRO-SEZIONE (Bb. 1-245)

Nella prima macro-sezione Varèse espone gli elementi tematici e i rispettivi principi di sviluppo, ovvero presenta i personaggi nel loro aspetto e nelle loro qualità e potenziale di crescita. Le frasi e i passaggi contenenti materiale omogeneo in questa prima parte della composizione si presentano sotto forma di entità brevi e compatte, di dimensioni ridotte, che si succedono a distanza di poche battute, assecondando la funzione di presentazione di un ampio materiale motivico eterogeneo. All'interno della sezione, si riconoscono tre fasi in base al differente contenuto motivico e al suo trattamento (Fig. 1).²

Nella prima parte (I micro-sezione espositiva: bb. 1-68) ripetizioni più o meno variate del primo tema sono alternate al processo di crescita di un secondo gruppo tematico, formato da elementi motivici in trasformazione. Alcuni di essi si cristallizzano in un secondo tema e in una prima anticipazione di quello che diventerà il terzo tema. Il meccanismo di successione fra un materiale 'in sviluppo' e uno 'in contrazione', che ricorda da vicino quanto osservato in *Peripetie*, costituisce la logica di funzionamento di questa sezione.

Nella parte centrale (II micro-sezione di sviluppo: bb. 69-200) è posto particolare rilievo alle fasi di elaborazione delle entità motiviche, che sono elaborate sempre più consistentemente, fino a pregiudicare la riconoscibilità del nucleo d'origine. Di conseguenza, si va ridefinendo e stabilizzando una gerarchia di ruoli e relazioni fra le tipologie di materiale. Motivi e figure apparentemente contrastanti e 'fisionomicamente' lontani entrano in contatto e, nel corso delle loro trasformazioni, si influenzano vicendevolmente, rivelando origini comuni.

Una breve ricapitolazione (III micro-sezione di ripresa: bb. 201-245) richiama dapprima la parte conclusiva dell'esposizione, confermando così l'inversione dei ruoli fra primo e secondo tema, occorsi già allora in ordine temporale inverso. Le mutate gerarchie vengono ora confermate anche dal punto di vista timbrico, laddove al secondo tema, affidato a una fanfara degli strumenti più acuti, segue un'eco del primo tema variato esposto dalla «fanfare extérieure». Il processo di contrazione del primo motivo e di elaborazione e trasmutazione del secondo, dal quale si formerà il terzo tema, subisce d'ora in poi una chiara accelerazione.

I Macro-Sezione			
Micro-Sezioni	I: Espositiva A	II: di Sviluppo B	III: Ripresa A'
Battute	1-68	69-200	201-245
Nr. Bb.	68	132	45

Fig. 1

² Tutte le tabelle, qui sezionate e presentate parzialmente, sono riprodotte nell'intero della forma complessiva in Appendice. § Tabelle.

PRIMA MICRO-SEZIONE ESPOSITIVA (BB. 1-68)

Tutta la prima micro-sezione è costruita sull'alternanza fra *ripetizioni* e *sviluppi*. I due piani – materiale ripetuto e materiale in sviluppo – si trovano fra loro in un rapporto chiasmatico che si inverte nel corso dell'opera. Questa osservazione spinge a capovolgere la prospettiva fin dall'inizio, non considerando il tema del flauto come elemento principale rispetto a un materiale secondario che viene 'inserito' fra le sue ripetizioni, ma assumendo le ripetizioni stesse come cesure formali che scandiscono lo sviluppo temporalmente ordinato di un materiale che lentamente prende forma. Analogamente a quanto visto in piccolo nella prima frase, ove le sette ripetizioni del flauto preparano la cadenza conclusiva contenuta nell'ottava misura, così il ritorno periodico del primo tema in questa sezione espositiva ha il compito di annunciare di volta in volta gli snodi del processo evolutivo del pezzo. Come in *Peripetie*, la struttura formale è data dalla sovrapposizione simultanea di due movimenti di sviluppo non antitetici ma complementari, in contemporaneo ampliamento e contrazione. Questo meccanismo si oppone all'impressione iniziale di una figura, il tema del flauto, posta in primo piano che si staglia su uno sfondo disomogeneo e sempre cangiante, e l'effetto di contrazione dell'oggetto e di ampliamento del contesto conduce al rovesciamento dell'effetto percettivo. Il reiterarsi della melodia, che instaura inizialmente il rapporto gerarchico fra ripetizione (livello primario) e differenza (livello secondario), ottiene gradualmente quell'effetto di 'familiarizzazione' che produce uno trasferimento dell'attenzione sull'elemento variabile. Si è già notato come tutto il contesto, compresi gli elementi sonori connessi al primo tema, progredisce in direzione di una progressiva dissoluzione.³ Il colore vivo delle frasi tematiche nelle prime battute perde vieppiù di intensità e vivezza in rapporto alle sezioni eterogenee, che vanno progressivamente ampliandosi, non solo nella durata ma anche nella quantità di materiale che Varèse va inserendo. In queste sezioni microscopiche, esso viene elaborato nelle sue componenti motiviche più minute che si tramutano elementi sempre più caratterizzati e riconoscibili, assumendo lo status di *Gestalten*. In occasione della prima entrata del secondo tema (b. 41), che precede immediatamente quello del flauto, si ha l'impressione che il ruolo ausiliario di «inserto»⁴ sia completamente svanito.

Nell'immagine in basso (Fig. 2) è rappresentata la struttura formale delle prime 68 misure, articolata in proporzione alla durata calcolata in secondi. Essa evidenzia la contrazione dei passaggi contenenti il primo tema (evidenziati in arancione), che nell'ultima occorrenza (bb. 60-62) è variato sia nell'altezza (trasposto di una settima minore superiormente), sia nel timbro (affidato alle trombe della *fanfare intérieure*). Il materiale appartenente al secondo gruppo tematico è suddiviso in tre tipologie di figure (nella tabella evidenziato dalle tre sfumature di verde), che rappresentano tre stadi di sviluppo dell'idea: il materiale di base, la sua origine e il risultato del suo sviluppo. In verde chiaro sono segnate le sezioni contenenti i motivi costruttivi basilari, provenienti dalle tre *Gestalten* schönberghiane dell'ottava misura. La prima e l'ultima occorrenza rappresentano il nucleo d'origine: rispettivamente l'ottava battuta e la sua ripresa

³ Già in occasione della prima ripetizione del tema (bb. 9-10), ad esempio, uno strato di percussioni mescola e confonde le singole sonorità diminuendo il ruolo primario del flauto; subito dopo, di contro, è il gesto del fagotto ad essere eliso (bb. 19-20). Dalla occorrenza successiva, la durata del disegno dell'arpa viene dimezzato per essere sostituito da materiali tratti dal secondo gruppo tematico contemporaneamente in sviluppo (bb. 26-27). Infine, nell'ultima ripetizione, il flauto risuona completamente solo, prima di trasformarsi in un'eco lontana affidata alla fanfara esterna. Cfr. § 1.1.b Ripetizione (e Differenza).

⁴ Il termine «Einschübe» deriva da Nanz. Cfr. D. Nanz, *Edgard Varèse. Die Orchesterwerke* cit., pp. 166 ss.

ampliata, contenente la citazione elaborata di *Peripetie*. Infine in corrispondenza del colore più acceso risuona il vero e proprio secondo tema, una prima sul punto di sezione aurea della micro-sezione (bb. 40-41), e successivamente come elemento segnale di avvio della sezione di chiusura dell'esposizione. In questo *Schlussgruppe* risuonano significativamente entrambi gli elementi tematici principali: il primo tema, nell'aspetto più lontano dalla forma originale iniziale (bb. 60-62), e l'ottava battuta, nella forma più sviluppata e più vicina alla citazione schönberghiana originale (bb. 63-68, come *Peripetie* bb. 1-6).

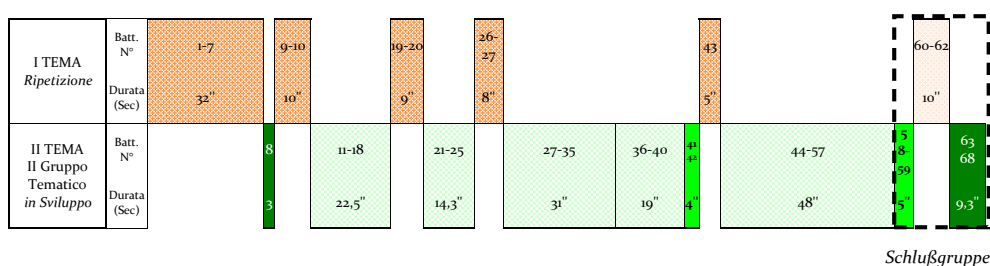


Fig. 2

Come nella prima frase, anche in questo caso la struttura complessiva non solo dell'ordine di successione ma anche delle durate è calcolata nel dettaglio (Fig. 3). Il primo tema, a partire dalla lunghezza iniziale (32'')⁵, si contrae progressivamente e proporzionalmente, nel corso delle prime tre ripetizioni (10'' - 9'' - 8''), nella quarta raggiunge una durata dimezzata rispetto alla prima (5''), la quale riappare nell'ultima occorrenza del tema variato (10''). All'opposto, il secondo tema e la citazione da *Peripetie*, ovvero i punti di origine e di arrivo del secondo gruppo tematico, a partire dalla durata iniziale (3'') si ampliano seguendo lo stesso metro di misura del secondo fino a raggiungere la durata "di mezzo" (3'' - 4'' - 5''), e infine giungono alla forma estesa di battuta 8 con una durata triplicata (9,3''):

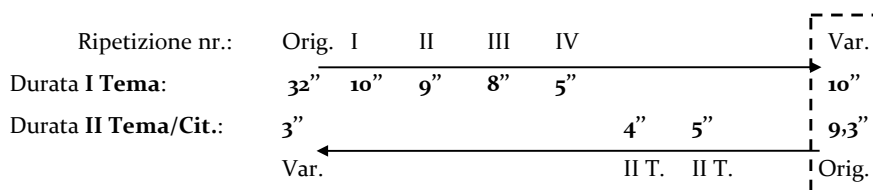


Fig. 3

In entrambi i materiali tematici (I e II), il rapporto di durata fra la forma originale e quella variata è all'incirca di 3 : 1 (rispettivamente 32'' : 10'' e 9,3'' : 3''). È interessante notare inoltre che la relazione di 3 : 1 ritorna anche, seppure meno esatta, nei rapporto fra le durate dei due elementi originali di ciascun gruppo tematico (32'' : 9,3''), e che la durata di entrambi gli elementi tematici, inizialmente squilibrata a favore del primo (32'' : 3'') viene quasi equiparata nella sezione conclusiva (10'' e 9,3'').

⁵ Rispetto al calcolo della durata della prima frase effettuato nel capitolo precedente, ove sono state considerate le oscillazioni prodotte dal rallentando e accelerando, la durata è qui calcolata base al metro delle battute e al metronomo indicati.

Si comprende allora come, una volta stabilita secondo relazioni proporzionali auree⁶ la durata della prima frase (32"), e una volta scelto il rapporto di 3 : 1 fra la lunghezza del primo tema nella prima e nell'ultima frase, la durata del materiale derivato dalla citazione di *Peripetie* nella prima e nell'ultima occorrenza non è che un risultato, facilmente esprimibile nell'equazione: $32 : 10 = 3 : 9,3$.

La relazione biunivoca fra l'intera sezione e la prima frase si mostra anche nella struttura fraseologica e di conseguenza nella modalità di sviluppo del materiale (Fig. 1). L'intera prima micro-sezione (b. 1-68) può essere intesa, infatti, come una ripetizione multipla del nucleo iniziale (bb. 1-8) secondo il principio di replicazione, su scala macroscopica (sezione), di ciò che è già occorso su scala microscopica (frase).

Dopo la prima si succedono infatti altre cinque *frasi*, tutte basate sulla struttura tripartita costituita da:

- una *fase di presentazione* iniziale, quasi sempre occupata dal primo tema (tranne nell'ultima occorrenza, ove esso è preceduto dal secondo elemento tematico),
- una *fase di continuazione* centrale, nella quale viene sviluppato il materiale proveniente dalla cadenza precedente,
- una *fase cadenzale* conclusiva, ove appare di solito materiale 'nuovo' (più o meno direttamente desumibile dalla frase precedente).

Nella tabella che segue (Fig. 4) è riprodotta una segmentazione delle prime 68 misure in base al contenuto motivico-tematico;⁷ al di sotto di essa e in corrispondenza alle sue caselle si è distribuito il materiale nelle sei frasi, ciascuna strutturata nelle tre fasi di presentazione (Pr.), continuazione (Co.) e cadenzale (Ca.) summenzionate. Le frecce pongono in rilievo le relazioni motiviche, evidenziando tanto la direzionalità del percorso elaborativo, quanto la provenienza di gran parte del materiale sviluppato dalle *Gestalten* dell'ottava battuta schönberghiana. Infine le linee di collegamento colorate in verde segnalano la specificità della sesta frase (o *Schlussgruppe*). In particolare la freccia inferiore più chiara sottolinea l'inversione della funzione del secondo tema, che da fase cadenzale (bb. 41-42) assume il ruolo di presentazione della *close section* (bb. 58-59); la freccia superiore più scura marca l'arco complessivo che lega l'ottava misura alla sua ripetizione espansa, anch'essa nella frase finale (bb. 63-65, entrambe lunghe otto battute).⁸ Analogamente, la freccia arancione pone in rilievo il mutamento di posizione e di ruolo dell'ultima occorrenza del motivo del flauto.

⁶ Cfr. § I.1.a La prima frase.

⁷ I colori seguono il principio esposto precedentemente: arancione per il I gruppo tematico, verde per il secondo, ai quali si aggiungono il celeste, che evidenzia l'anticipazione del terzo tema, e il rosso, con cui è indicata l'anticipazione del Tema di *Peripetie* (cfr. § II.3.a Altri Temi e Materiali).

⁸ Le battute 66-68 costituiscono una breve transizione alla sezione seguente, e la loro funzione di chiusura è sottolineata tramite l'uso di una doppia linea continua a fine passaggio (in rosso nella figura).

I PARTE: ESPOSITIVA (Bb. 1 - 68) - ca. 4'					
Materiale tematico e Indicazioni tempo	Indicazioni metronomiche	Cifra	Battute	Materiale	
Moderato - Poco lento	60		1-7	I Tema	
subito Animato molto, quasi Presto	112		8	8a batt.	
Subito a Tempo I. Moderato poco Lento	60		9-10	I Tema	
Più vivo	86	1	11-18	III tema	
				B. II (III Tema)	
Subitement au mouvement primitif	60		19-20	Corale	
Molto più mosso	88	2	21-25	I Tema	
Mouvement initial	60		26-27	Tema <i>Peripetie</i>	
				I Tema	
		3	28-35	Onde cromatiche	
			36-37	Texture e I gestalt	
			38-40	accordale	
		4	41-42	II Tema	
Moderato - Poco lento (Mouvement initial)	72		43-44	I Tema	
			45-46	I Gestalt var	
			47-54	I Gestalt Ostinata (Stravinskij)	
Subito molto mosso	92	5	55-57	Accordi	
			58-59	II Tema	
			60-62	I Tema	
Vivo - quasi cadenza	120		63-64	8a Batt. Espansa	
Più moderato	60	6	65	Transizione	
A tempo	60		66-67		
			68		

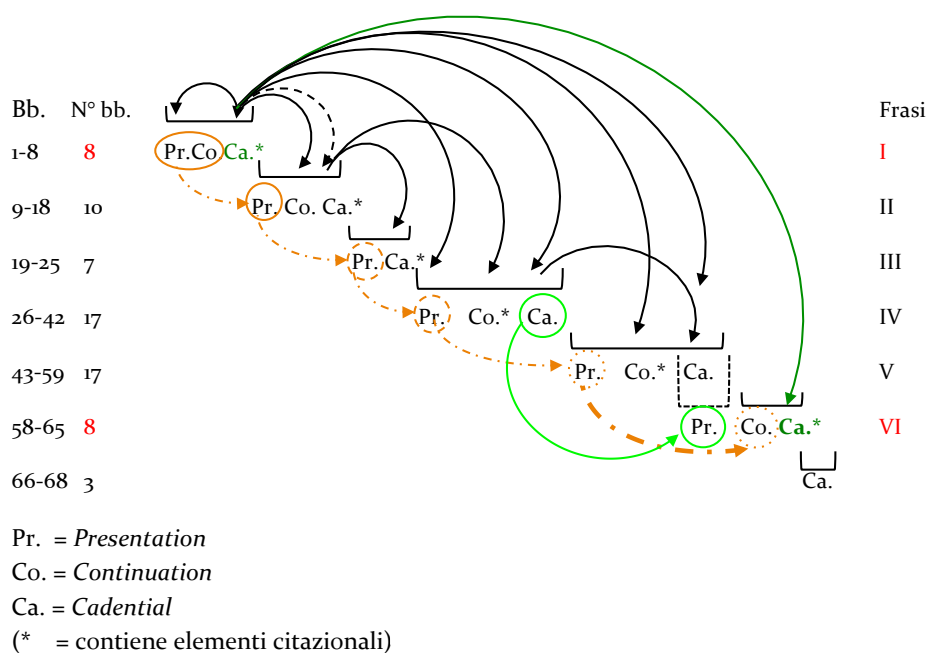


Fig. 4

I MACRO-SEZIONE: ESPOSIZIONE

Il materiale contenuto nelle singole frasi, descritto dettagliatamente nel capitolo precedente, può essere così riassunto:

I frase: bb. 1-8:

Presentation: Fl, bb. 1-4 → *I tema*, diatonico (con Arpa e Fg)

Continuation: Fl, b. 5-7 → *I tema* diatonico con contesto variato (solo coda Fg e Arpa)

Cadential: Tutti tranne Fl, Fg e Arpa, b. 8 → *tre Gestalten* da *Peripetie*

II frase: bb. 9-18:

Presentation: Fl, bb. 9-10 → *I tema*, diatonico (con Arpa e Fg, e Perc)

Continuation: Trbs, b. 11 → *I Gestalt* dei corni, diatonizzata permutata

EbTpt, b. 11 → *III Gestalt*, semitonale lineare discendente

DTpt, b. 11 → *III Gestalt*, diatonizzata accordale

Cor, Timp, bb. 12, 14 → *I Gestalt* dei corni, diatonizzata permutata

Trbs, b. 13, 15 → *II Gestalt* dei Trbs, diatonizzata accordale

Cadential: Cor, Fg, CFg, bb. 16-18 → *Corale corni* (melodia), nuovo materiale da *Peripetie* b. 6-8

III frase: bb. 19-25:

Presentation: Fl, bb. 19-21 → *I tema*, diatonico (senza Fg e senza Perc)

Continuation: EbCl, BbCl, Ob, EH, bb. 21-23 → *Tema di Peripetie*, (diatonizz. perm.)

Cadential: EbCl, BbCl, Ob, ACl, Fg, bb. 23-25 → Elaborazione del *corale dei corni* (oscillazione e trilli, simile a b. 25 di "Heimfahrt", da *Pierrot Lunaire* di Schönberg).⁹

IV frase: bb. 26-42:

Presentation: Fl, bb. 26-27 → *I tema*, diatonico (senza coda Fl, senza Fg, senza Perc, con Onde gliss. Arpa e con Timpani da *I Gestalt* dell'ottava battuta)

Continuation: Archi, Cel, Arpe, b. 27-35 → *Onde cromatiche*, semitonale lineare

Fg, CFg, b. 32-33 → Elemento da *Corale*, semitonale permutato

Cel, Glock, Xyl, bb. 36-37 → Texture diatonizzata permutata

Timp, b. 38 → *I Gestalt*, diatonizzata accordale

Perc, bb. 28-33, 36-40 → Perc. bb. 9-10 e 16-18

Cadential: Picc, EbCl, CTpt, b. 41-42 → *II tema*

Trbs, b. 42 → *II Gestalt*

⁹ Cfr. FELIX MEYER, *Edgard Varèse. Amériques für großes Orchester*, in "On revient toujours". *Dokumente zur Schönberg-Rezeption aus der Paul Sacher Stiftung. Festgabe für Hermann Danuser zum 70. Geburtstag*, hrsg. von der Paul Sacher Stiftung, Mainz, Schott, 2016, pp. 19-21: 20; D. NÄNZ, *Edgard Varèse. Die Orchesterwerke* cit., p. 198-201; e WOLFGANG RIHM, *Zu Edgar Varèse – Notiz am 3. VI. 1990*, in Id., *ausgesprochen. Schriften und Gespräche*, Bd. 1, hrsg. von U. Mosch, Winterthur, Amadeus, 1997, pp. 278-279.

V frase: bb. 43-57:

Presentation: Fl, bb. 43-44 → *I tema*, diatonico (Fl solo)

Continuation: Fl, Arpa, VI, Vla, Vlc Tpt, b. 44 → Elementi da *Peripetie*

Fg, b. 45 → Var. *I Gestalt*

EbCl, Fg/Timp/Vla, ACl/EH/BCl/CBCl/CB/CFg, bb. 46-51 → Var. *I Gestalt*, diatonizzata accordale

Cadential: Tutti, bb. 52-58 → Accordo in tutti

VI frase: bb. 58-65:

Presentation: Picc, Fl, CTpt, Xyl, b. 58-59 → *II Tema*

CTpt, Trbs, b. 59 → *II e III Gestalt*

Continuation: Fl, bb. 60-62 → *I Tema*

Cadential: Tutti, bb. 63-65 → Motivo da *Peripetie* e *8a battuta* ampliata

Il processo di sviluppo delle nuove entità tematiche è significativamente racchiuso tra la prima e più celata esposizione del modello schönerbergiano e quella più espansa, e segue il seguente ordine di successione funzionale:

1. **bb. 1-8: Esposizione del materiale derivato da *Peripetie*;**
2. **bb. 11-18:** sviluppo dei singoli elementi tratti dal modello, solo in parte già occorsi nell'8a battuta;
3. **bb. 21-25, 28-40:** progressiva definizione delle caratteristiche degli aggregati motivici che si cristallizzano in *Gestalten* e conseguentemente in cinque materiali tematici ¹⁰ (a differenza del tema del flauto che diviene sempre meno caratterizzato);
4. **bb. 41-42 e 43-44:** formazione del II tema, al quale corrisponde la prima occorrenza in cui il I tema viene esposto dal flauto solo;
5. **bb. 44-57:** continua lo sviluppo del II gruppo tematico;
6. **bb. 58-59 e 60-63:** frase finale con inversione di ruoli fra II e I tema (per la prima volta affidato alle trombe e trasposto);
7. **bb. 63-68: esposizione più esplicita del materiale tematico d'origine.**

¹⁰ Cfr. § II.3.a Altri Temi e Materiali.

Nel complesso si comprende quindi come l'idea iniziale (prima frase) 'cresca' contemporaneamente tramite un principio di «eterogenesi», ossia per giustapposizione di materiale eterogeneo, e mediante «idiogenesi»¹¹, tramite ripetizione non solo di un materiale (il I tema) ma anche del relativo criterio ordinatore, sotto forma delle tre funzioni di presentazione, continuazione e cadenza. Come anticipato in apertura, si vede allora come la coerenza costruttiva e la percezione di omogeneità complessiva si servano del mezzo del contrasto sonoro fra i segmenti adiacenti sfruttando il suo potere di articolazione fraseologica. Lo stesso principio trasferito su un livello formale superiore separa le macro-sezioni della partitura. La differenza con Schönberg si manifesta in particolare su un livello formale macroscopico: se questi tende a sottolineare la separazione fra i cinque pezzi, pur contenenti differenti sviluppi di materiale omogeneo proveniente da un unico nucleo di base (racchiuso per lo più in *Peripetie*), Varèse unisce le quattro porzioni formali, marcando l'unità e la continuità delle parti nel tutto.

Osservazioni sulla seconda versione della partitura.

Il ruolo cardine di questa prima micro-sezione espositiva, nucleo generatore del materiale di tutto il pezzo, è ulteriormente suffragato dal fatto che essa, nella seconda versione della partitura, non sia sottoposta a modifiche, né dal punto di vista del contenuto motivico né dell'organizzazione formale. I lievi adattamenti di strumentazione sono da considerarsi come diretta conseguenza del cambio di organico.

La tabella in basso si offre una descrizione sintetica di tutto il materiale contenuto nella sezione, messo in relazione alle strutture formali appena identificate, e descritto nelle sue caratteristiche (morfologia, tempo e metro, origine e caratteristiche armoniche, di profilo melodico e ritmico), ne viene indicata la funzione formale e raffigurata la ricorrenza in rapporto agli altri materiali nella forma complessiva.

¹¹ I due termini «ideogenesis» ed «heterogenesis» sono tratti da S. LEVARIE ED E. LEVY, *Musical Morphology* cit., pp. 160-163.

II MICRO-SEZIONE DI SVILUPPO (BB. 69-200)

Alla prima micro-sezione espositiva (prime 68 battute) segue una seconda fase di sviluppo del materiale presentato (fig. 5). In questa sezione i motivi che nell'esposizione sono stati elaborati in modo da raggiungere lo status di *Gestalten* sono solo in minima parte ripetuti uguali; nella maggioranza dei casi essi sono ulteriormente elaborati in passaggi più ampi, sia di natura combinata (con più figure sovrapposte e giustapposte, unite in frasi omogenee) sia testurale (stessa figura reiterata); solo una parte irrilevante del materiale occorso nell'esposizione non torna in questa seconda sezione. Inoltre, benché questa micro-sezione possa essere considerata la parte più 'libera' della prima macro-struttura tripartita, tuttavia anche qui l'ordine di successione degli elementi è logicamente pianificato e costruito.

II PARTE: DI SVILUPPO (Bb. 69 - 200)									
192	64	96	56	106	104	137	140	143	147
6	7	8	9	10	11	12	13	14	15
69-85	86-89	90-103	104-108	109-111	112-115	116-124	125	126-136	137
Var. Corale Accordo Tutti Var. Corale II Tema	Tema di sviluppo Var. I Tema Tema Peripetie Var. batt. 1-15; I, II Gestalten	III Tema Var. Corale	Lento Var. Corale	Vif	Accordi Tutti	Var. Corale - Mosso	Tema Peripetie Tema di sviluppo	Anticipazione Presto Onde cromatiche	Ostinato su i Gestalt
CICLO 1				CICLO 2					
				INSERTO					
				RETRANSITION					
192	64	96	56	106	104	137	140	143	147
6	7	8	9	10	11	12	13	14	15
69-85	86-89	90-103	104-108	109-111	112-115	116-124	125	126-136	137
Var. Corale Accordo Tutti Var. Corale II Tema	Tema di sviluppo Var. I Tema Tema Peripetie Var. batt. 1-15; I, II Gestalten	III Tema Var. Corale	Lento Var. Corale	Vif	Accordi Tutti	Var. Corale - Mosso	Tema Peripetie Tema di sviluppo	Anticipazione Presto Onde cromatiche	Ostinato su i Gestalt
CICLO 1				CICLO 2					
				INSERTO					
				RETRANSITION					

Fig. 5

Una serie di strategie formali, anche tradizionali, si riconoscono in questa parte centrale che ricopre una *funzione di sviluppo*, assicurata sia dal tipo di lavoro di elaborazione motivica sia per un aumento della tensione drammatica, sottolineata da un'accelerazione complessiva dei tempi, pur in una articolazione fraseologica non meno dinamica dell'esposizione. Dal punto di vista motivico-tematico, si distinguono due fasi di sviluppo, che definiremo «cicli», utilizzando un termine coniato da Carl Schachter per identificare una catena di frasi fra loro connesse al livello profondo, nonostante l'eterogeneità di ciascuna dal punto di vista della *texture*, del ritmo, dell'elemento melodico rispetto alla frase precedente (Fig. 8). La caratteristica principale di una tale struttura consiste nel suo potenziale di ripetizione, che dà luogo a più cicli fra loro variati nelle dimensioni ma non nell'ordine del materiale contenuto, e che non soggiacciono a una gerarchia qualitativa (come avviene, invece, nel caso dei concetti di «pre-core» e di «core» usati da Caplin).¹²

¹² Nell'analisi della Fantasia op. 49 di Chopin, Schachter sfrutta il concetto della catena di frasi - "cycle" - per indicare la doppia ricorrenza del «core», una prima volta interrotto e una seconda volta completo. Cfr. CARL

Il **primo ciclo dello sviluppo** (bb. 69-108, da 4 bb. dopo c. 6 fino a fine di c. 9) ospita frammenti del materiale di sviluppo dell'esposizione, ulteriormente variati e presentati in un ordine di apparizione alterato rispetto all'originale.¹³ Proprio all'inizio della sezione, tuttavia, Varèse introduce il nuovo elemento tematico, che può essere considerato come un 'tema dello sviluppo' (bb. 81-85, fig. 6), preceduto da un'introduzione composta dalla ripetizione variata della testa oscillante del *corale dei corni* (VI, Vla, Vlc, Arpa, bb. 69-77), nella quale viene interpolata una *forma accordale esplosiva* (bb. 74-76)¹⁴, una riesposizione del *secondo tema* (bb. 78-81, come a bb. 58-59) e seguito dalla ripetizione deformata del *primo tema* (bb. 86-88), contratto nella struttura intervallare e affidato al tremolo delle viole.¹⁵

Tema dello Sviluppo

Fig. 6, bb. 81-85

Anche la seconda metà del primo ciclo (bb. 90-108, 4 bb. dopo c. 7 a fine c. 9) contiene materiale già udito nell'esposizione, in parte tematico e in parte più 'lasso', come combinazione di frammenti motivici e *Gestalten* «erranti»¹⁶. Quest'ultima tipologia di figure deriva in particolare dalle battute 11-18, qui riproposte in una successione di disegni in cui si riconoscono elementi tratti dapprima dalla *seconda Gestalt dei tromboni* dall'ottava battuta (Fg, Timp, CB, bb. 91-92), poi dalla *prima Gestalt dei corni*, esposta in forma frammentata e poi originale (Timp, bb. 93-96). Infine, dopo una ripresa ampliata delle battute 11-13, contenenti la variazione della *terza Gestalt* come anticipazione del terzo tema e seguita dai motivi della *prima e seconda Gestalten* (rispettivamente bb. 96-97, 98-100), il passaggio si chiude con un'elaborazione del *corale dei corni* (bb. 100-104) vicina alla forma originale (bb. 16-18).

Tra gli elementi 'tematici' si riconoscono in particolare due strutture, riprese e in parte ampliate nel secondo ciclo. Alle battute 90-91 (Fg) torna il '*tema di Peripetie*', costruito su una struttura diatonizzata e con il tipico salto di nona minore esterno, simile alle varianti della prima figura del quarto pezzo dell'op. 16 (diatonizzata permutata B, analisi es. 58),

SCHACHTER, *Chopin's Fantasy. Op. 49. The Two-Key Scheme*, in *Unfoldings. Essays in Schenkerian Theory and Analysis*, ed. by J. N. Straus, New York, Oxford University Press, 1999, pp. 260-288. Si evita il termine «core», che Caplin deriva dal concetto di «Kern der Durchführung» di Ratz, e che usa per definire l'elemento centrale della sezione di sviluppo soprattutto in base a principi armonici.

¹³ Sul principio della variazione dell'ordine di successione del materiale tematico fra esposizione e sviluppo nella teoria della forma del '900 si veda, ad esempio, A. SCHOENBERG, *Fundamentals* cit., p. 206.

¹⁴ Essa, sebbene ampliata a tutta l'orchestra, richiama il modello occorso a bb. 52-58, formato da una breve verticalità in levare seguita da un accordo di larga estensione di registro, che diverrà un *topos* delle forme accordali di *Amériques*. Anche in questo caso l'accordo precede l'entrata del secondo tema.

¹⁵ Anche la presenza di echi dell'esposizione all'inizio della fase di sviluppo è da considerarsi un principio tradizionale. Sempre nei *Fundamentals* si legge: A. SCHOENBERG, *Fundamentals* cit., p. 207.

¹⁶ Schönberg usa l'aggettivo «roving» per passaggi occasionali dello sviluppo, ad esempio in Beethoven, «which pertain to no definite region, [and which] are interspersed among more stable passages, somewhat resembling transitions. Segments overlap freely, the end of one coinciding with the beginning of the next». A. SCHOENBERG, *Fundamentals* cit., p. 206.

mutate per inversione del profilo (*Down-Up-Down*) che appaiono in diverse figure, come quelle di battuta 24 (Picc, Fl), o alle misure 29-30 (Picc, Fl, e poi CFg e CB). A conclusione del *Plus animé* (b. 97, cifra 8), risuona invece un'anticipazione del terzo tema in una forma quasi identica a quella di battuta 11, leggermente estesa nel tempo. Infine nel *Lento* di cifra 9 (bb. 104-108), a conclusione del ciclo, Varèse inserisce una frase nuova rispetto al materiale dell'esposizione, nella quale si riconosce un'eco delle battute iniziali del balletto *Jeux* di Debussy (bb. 5-8).¹⁷

Segue quindi un **secondo ciclo dello sviluppo** (bb. 109-183), che rispone il materiale del primo ciclo. Sebbene variate e dilatate, Varèse reinserisce le frasi del primo ciclo quasi nello stesso ordine di avvicendamento, affidando così all'elemento temporale e alla logica di associazione fra materiali eterogenei un ruolo preminente di riconoscimento di una situazione sonora già esperita. Anche qui l'elevata quantità e la brevità di elementi tematici differenti conferisce alla sezione quel carattere dinamico che nella forma tradizionale dello sviluppo è assicurato dal meccanismo delle modulazioni e delle progressioni. Inoltre la presenza di elementi eterogenei originati tuttavia da un materiale comune infonde al passaggio una certa coerenza, pur in assenza di relazioni armoniche 'funzionali'. Anche la scelta di eliminare o introdurre alcuni motivi del primo ciclo risponde a una chiara ed efficace strategia formale. La catena fraseologica, infatti, è variata nel secondo ciclo mediante espunzione proprio dei tre passaggi tematici summenzionati (in ordine *II tema*, *I tema* e *anticipazione del III tema*). Ad essi il compositore sostituisce alcune figure presentate nell'esposizione ma non utilizzate nel primo ciclo o motivi fugacemente accennati nel primo ciclo e sviluppati ora in direzioni più elaborate. Questa tipologia di materiale nuovo ha la funzione di *anticipare* alcune idee tematiche che assumeranno un ruolo prominente nei successivi movimenti del pezzo (prima fra tutte il terzo tema).

Ad esempio, al posto del secondo tema di bb. 78-79 Varèse inserisce due differenti varianti del *tema di Peripetie*. Esse compaiono rispettivamente alla fine del *Mosso*, in un disegno cadenzale della *melodia dei corni* (bb. 126-137: 137), e subito dopo, nel *Molto più animato* (bb. 137-140), in una linea melodica degli oboi identica al disegno occorso a battuta 21-22 (formato da una fase ascendente di attacco, una tenuta di sostegno, e una discendente di rilascio). Infine un frammento ascendente dei violini (bb. 141-142) dalla struttura diatonizzata permutata, richiama il citato *motivo opened-up* derivato da *Peripetie*,¹⁸ precludendo all'entrata del vero e proprio *tema di sviluppo* (bb. 137-141). Lo stesso elemento tematico è apparso poco prima (Fg e Vlc b. 115) in un'anticipazione variata posta alla fine di una frase assente dal primo ciclo e aggiunta nel secondo (*Vif*, bb. 112-115) che separa la *variazione del corale dei corni* di apertura dalle *forme accordali esplosive*.

Anche il primo tema, occorso nel primo ciclo (bb. 86-88), benché deformato, viene meno nella seconda parte dello sviluppo, sostituito da un inserto di circa venti battute (bb. 147-169), che contiene tre tipologie di materiale. Appare dapprima un *passaggio nuovo* di nove battute (bb. 147-156), che si presenta sotto forma di *anticipazione* della melodia della terza macro-sezione, *Presto-Scherzo*, basata sull'elemento scalare ottotonico e ampliato qui mediante l'aggiunta di gradi diatonici (Fig. 7).

¹⁷ Dieter Nanz, invece, riconduce il passaggio a *Pelleas et Melisande*, IV atto, 6-9 bb. dopo c. 56. D. Nanz, *Edgard Varèse. Die Orchesterwerke* cit., pp. 259-262.

¹⁸ Una figura dalla struttura identica a quella dei violini secondi (<+6, +4, +7>) è presente nel primo dei Cinque pezzi op. 16 (3 bb. prima di cifra 13, archi). Nell'esemplare dell'opera 16 contenuto nel fondo di Varèse (SEV, PPS) e recante annotazioni manoscritte, questo passo è evidenziato con parentesi quadra a margine. Cr. § II.2 DIVAS?

B♭ Cls. 1. 2.

A Cls. 1. 2.

F Horns 4. 6.

Sl. B.

Steamb. Wh.

Slr.

String Dr.

Crow Call

Side Dr.

Bass Dr.

Cymbs.

Cr. Cymb.

Trgl. Cast.

Tamb.

Snare stick

Twig br.

T. T.

Vins.

Vlas.

Vc.

Cb.

B♭ Cls. 1. 2.

A Cls. 1. 2.

B♭ Cls. 1. 2.

A Cls. 1. 2.

F Horns 1. 3. 2. 4. 5. 6.

Sl. B.

Steamb. Wh.

Slr.

String Dr.

Side Dr.

Bass Dr.

Cymbs.

Cr. Cymb.

Trgl. Cast.

Tamb.

Snare stick

Twig br.

T. T.

Vins.

Vlas.

Vc.

Cb.

très chaud

ouvert

chaud et sonore

valide

suspensif

sauvagement

Fig. 7, bb. 147-169

Ad esso segue una variazione per contrazione del passaggio composto da onde cromatiche ascendenti e discendenti (bb. 156-160) già occorso nell'esposizione (bb. 27-35) ma assente nel primo ciclo. Il passaggio 'nuovo' rispetto alla prima metà dello sviluppo è concluso, infine, da una seconda frase (bb. 161-169), derivata dall'esposizione e anch'essa non apparsa nel primo ciclo, costituita da un ostinato di strutture provenienti dalla prima *Gestalt* dei corni, significativamente contratto rispetto al passaggio ostinato di eco stravinskijana occorso nella seconda metà dell'esposizione (bb. 47-51).

Dopo il *Lento* finale del secondo ciclo (bb. 182-183), dimezzato di ampiezza rispetto a quello del primo, la seconda micro-sezione di sviluppo un passo di circa venti battute conduce alla terza micro-sezione di ripresa (bb. 184-200). In esso Varèse inserisce materiale eterogeneo estremamente contratto, del tutto privo di una natura tematica e «ridotto al minimo contenuto», come direbbe Schönberg,¹⁹ che riecheggia molto lontanamente i motivi dell'esposizione. Per le caratteristiche strutturali-morfologiche e per la posizione che occupa, si può assegnare ad esso una funzione di coda o di *riconduzione*, che prepara il ritorno materiale tematico dell'esposizione, «liquidando gli obblighi motivici»²⁰ creati nel corso della sezione.

Nel complesso sembra che il criterio guida nella scelta del materiale da inserire o eliminare nei due *cicli*, intesi come fasi di un unico processo continuo, risponda a un principio tradizionale secondo cui ogni ritorno e ogni ripetizione porta con sé un nuovo significato e una nuova funzione.²¹ Se il primo ciclo ha il compito di rielaborare ciò che è accaduto nella parte espositiva immediatamente precedente, e rimane pertanto più legato al suo materiale tematico principale, il secondo ciclo assolve un'analoga funzione di collegamento rivolta però nei confronti della sezione successiva. A questo scopo Varèse sostituisce il materiale tematico (I, II e III tema, nella figura 8 evidenziato in verde acqua) con quelle figure tematiche secondarie nell'esposizione ma che assumeranno un rilievo primario nelle sezioni successive (fig. 8 in giallo). Così facendo, egli assegna al secondo ciclo una funzione di filtro fra le due macro-sezioni, continuando a rielaborare i motivi occorsi nel primo ciclo e facendo riemergere i motivi scomparsi, entrambi attivi in prima linea nelle sezioni seguenti, e lasciando che quelli che hanno concluso il proprio corso «si ritirino dalla superficie» e si depositino in profondità. Tutta la partitura si svolge intorno a movimenti di emersione ed immersione di molteplici manifestazioni delle poche idee tematiche in base a principi drammaturgici *classici*. L'enorme variabilità e la profondità di variazione del materiale su un livello pre-tematico, dunque non chiaramente riconoscibile, ha come conseguenza l'effetto di estrema eterogeneità di idee motiviche. In realtà il procedimento variazionale varesiano è definibile in termini di algoritmo ricorsivo: una volta scelto il materiale di partenza (il pre-testo), ogni *input* deriva da un *output* del sistema stesso. Proprio per evitare la monotonia di un materiale semplicemente iterativo, il sistema esige un intenso processo di variazione continua sulla superficie della musica, ove la presenza di derivazioni e sviluppi contrastanti non fa che rafforzare il meccanismo di elaborazione tematica finalizzato alla coesione e coerenza della forma complessiva.

¹⁹ A. SCHOENBERG, *Fundamentals* cit., p. 209.

²⁰ *Idem*.

²¹ Cfr. C. SCHACHTER, *Chopin's Fantasy. Op. 49* cit., p. 261.

	Presto der. accordi corale	II TEMA	Tema di Sviluppo Bb. 79-85	I TEMA	Plus animé	Lento
Materiale tematico	Testa oscillante corale var. Forma Testa corale esplosiva (var. 69-70) accordo doppio	II Tema	I Gestalt def. + Coral def. Texture semit. accidentale + Coral def.	I Tema def.	III Gestalt def. (var. b. n) III Tema	I Gestalt def. (var. b. 12 (+ 1 e 1/2 T.) Coral def. (var. b. 13- e 14) II Gestalt def. (var. b. 12 (+ 1 e 1/2 T.) Coral def. (var. b. 13- e 14) III Gestalt def. (var. b. n) III Tema
Batt.	69-70 71-74 75-76 77	78-79	79-85 86-85	86-88	90-91 92-96 96-97	104-108
Indicazione espressiva	Presto	[Presto]	[Presto]	Poco Lento	Plus animé (Moderato)	Lento
Tempo	192	[192]	[192]	64	96	56
Strumenti	Apsa/Vla/Vlc Cor I acc: Tpt II acc: Apsa/ Tutti V/Vla/Vlc (archi escl.)	Fl/Ob/Fg + Picc/EBCl/ Cor/Tpt	B/CBCL/Fg/CFg + Apsa/Vl/Vla Apsa/Vl/Vla	Vlc	Fg/Timp/C B Fg EbTpt/ CTpt	Trbs Cor/Trbs Fg/CFg/Cor Tutti
	↕	↕	↕	↕	↕	↕
CICLO 1						
	Presto der. accordi corale	TEMA Peripetie	Tema di Sviluppo	INSERTO	Plötzlich: Sehr Ruhig - Langsam	Lento
Materiale tematico	Testa oscillante corale var. Forma Esplosiva accordo doppio Eco I tema def. + Tema da Peripetie	Tema da Peripetie	I Gestalt + II Gestalt + Tema Peripetie	Anticipazione Presto (nuova forma del III Tema)	Armonici discendenti	I Gestalt def. (var. b. 12 (+ 1 e 1/2 T.) Coral def. (var. b. 13- e 14) II Gestalt def. (var. b. 12 (+ 1 e 1/2 T.) Coral def. (var. b. 13- e 14) III Gestalt def. (var. b. n) III Tema
Batt.	109-112 113-115 116-125 126-136	137-141 non rall - Molto più animato	141-146 143-146	147-156 156-160	173-175	182-183
Indicazione espressiva	Lent et lascif Vif - Rallentato pesante 16	Ob/EH Fg/Cor BCI	revenir au Mouvement	Presto Extremement souple	Plötzlich: Sehr Ruhig - Langsam	Lento
Tempo	104	208	104	208-216	60	56
Strumenti	Ob, EH, Fg, Cor, BCI	Ob/EH Tpt	Fg/CFg/CB + Cl/Vla/Vlc + Vl	F/Cl/Fg/CFg /Timp/Vlc/C B	Vh Trbs	CFg/CB Cor/Trbs Fg/CFg/Cor Tutti
	↕	↕	↕	↕	↕	↕
CICLO 2						

Fig. 8 (Cfr. Allegato. Tabella 2. Micro-sezione di Sviluppo).

III micro-sezione di ripresa (bb. 201-245)

La prima macro-sezione espositiva si conclude con una **micro-sezione di ripresa** del materiale dell'esposizione (bb. 201-245). Essa si estende per circa 45 battute e si articola in quattro fasi: due tematiche (A e C) separati da una di transizione (B), e seguite da una coda (D) (Fig. 9).

A (bb. 201 - 211)		B (bb. 212 - 224)	C (bb. 225 - 234)	D (bb. 235 - 245)
MATERIALE TEMATICO (ripetizione)	CODA Schlußgruppe	TRANSIZIONE	MATERIALE TEMATICO	CODA

III PARTE: RICAPITOLATIVA (Bb. 201 - 245)				
A Materiale tematico (Schlußgruppe)	Il Tema	201-202	18	[60]
	I Tema	203-205	19	[60]
	8a Batt.	206-207 208		120-6
	Transizione	209-211		[60]
B Transizione	<i>Textures su Gestalten</i>	212-214 215-217 218-220	20	[80] 160
	Accordo doppio	221-224	21	[160]
	Accordo tenuto	225-227	22	92
	I Tema	228-234		Moderato
Var. Corale - Mosso		Mosso		
C Materiale tematico	<i>Textures su Gestalten</i>	235-242	23	112
	Texture accordale	243-245		120
D Coda	Var. Gestalten 8a Batt.			Plus Animé - Trépidant

Fig. 9

La parte A (bb. 201-211) ha inizio con una prima **ripetizione dello *Schlussgruppe*** (bb. 58-68) in cui riappaiono in ordine: il *secondo tema* (Picc, EbCl, CTpt, bb. 201-202), seguito dal *primo tema* (Eb/DTpt, bb. 203-206) e quindi dalla *ottava battuta* nella versione ampliata (bb. 206-208). In questo modo il ‘*tema di Peripetie*’, con cui si apre il passaggio *Quasi cadenza. Vivo molto* che precede la vera e propria ripetizione dell’ottava misura, fa seguito senza soluzione di continuità alla deformazione del *tema del flauto*, e

viene esplicitato come sua ideale prosecuzione. Di qui in poi il tema diatonizzato permutato comparirà sempre più spesso in questa forma permutata dall'alto carico cromatico espanso, a scapito della figura diatonica originale del flauto. Sebbene sia lontano dal pensiero di un'armonia funzionale in rapporto al sistema tonale, Varèse conserva alcuni paradigmi di quel saldo impianto strutturale. Ne è un esempio il principio di trasposizione delle ripetizioni 'segnale' del materiale tematico in punti nodali della partitura, mirato a una chiarezza dell'architettura formale. Ciò che interessa, in questi casi, non è il meccanismo o il risultato ma il significato di cui il procedimento è portatore: non si cercherà quindi un valore intrinseco nel tipo di intervallo di trasposizione usato, ma è interessante osservare dove la riesposizione è trasposta e dove è ripetuta sulle stesse altezze. Il concetto astratto di riesposizione della stessa idea con un'armonia alterata e gli archi disegnati dal compositore tra queste ripetizioni lungo il corso degli eventi rivelano un movimento globale delle entità tematiche (confermandone il ruolo preminente) all'interno della drammaturgia complessiva dell'opera. Ad esempio, se alla fine della micro-sezione espositiva il primo e il secondo tema erano stati trasposti di un tono inferiormente rispetto alle rispettive prime occorrenze, nella ripresa entrambi sono rappresentati con le stesse altezze iniziali con cui erano apparsi nell'esposizione. All'opposto (e nel rispetto del principio di opposizione fra i due materiali), le *Gestalten* dell'ottava battuta, che alla fine dell'esposizione (b. 65) erano state ripetute identiche a quelle di battuta 8, in questa sezione di ripresa sono trasposte superiormente di tono (bb. 207-208).

Concludono questa prima parte della ripresa tre battute (bb. 209-211, *A tempo*) che contengono una ripetizione trasposta al tono superiore delle tre misure di *transizione* che concludevano la prima micro-sezione (*A Tempo*, bb. 66-68). Lo stesso utilizzo delle indicazioni espressive dei passaggi (in questo caso *A tempo*) costituisce spesso un segnale di riconoscimento fra sezioni contenenti uguale materiale.²²

A (bb. 201 - 211)				
	MATERIALE TEMATICO (da Esposizione: <i>Schlußgruppe</i>)			CODA
Materiale tematico	II Tema	I Tema	Var. 8a battuta	Var. bb. 66-68
Batt.	201-202	203-206	206-208	209-211
Indicazione espressiva	Quasi cadenza. Vivo molto			A tempo- Mod.to Animé
Tempo	[120]			209
Strumenti	Picc/EbCl/ CTpt	Eb-DTpt	Tutti	Tutti

Fig. 10

²² Si faccia caso, in questo senso, alle indicazioni riportate in tutti gli schemi sinottici delle sezioni formali contenuti nel presente capitolo.

Nella sezione tematica C (bb. 225-234, Fig. 11) Varèse riespone ancora due elementi tematici, tratti questa volta uno dall'esposizione e l'altro dallo sviluppo.

Il primo consiste nel tema del flauto che, risuona per la penultima volta nel pezzo, "standardizzato" nel ritmo (reso più "lasso" tramite l'eliminazione delle terzine che lo caratterizzavano), e mutato nel timbro e nell'intensità, affidato alle trombe in Mib della "band off stage", come già accaduto nell'ultima ripetizione dell'esposizione (bb. 60-62). Se alla fine dell'esposizione la linea melodica era mantenuta inalterata dal punto di vista intervallare ma trasposta una settima minore superiormente, analogamente in questa micro-sezione di ripresa le due occorrenze del primo tema (bb. 203-205 e bb. 225-227) non soltanto condividono gli stessi intervalli della forma originale ma, in base a un principio di inversione, la seconda ripetizione è trasposta rispetto alla prima di settima maggiore inferiormente.

Al primo tema segue un'ultima ripresa della variazione del corale dei corni (*Mosso*, bb. 228-234) in una forma simile a quella già occorsa nel secondo ciclo dello sviluppo (*Mosso*, bb. 126-136). Come accade nella ripresa classica, il passaggio ripetuto viene sottoposto a una contrazione rispetto all'originale, e ridotto non solo nella durata (sette battute anziché undici), ma anche nell'estensione di registro. Ciò appare in funzione di una più generale trasformazione timbrica dell'intera *texture*: la melodia è spostata dai corni ai legni, viene eliminata la parte dei contrabbassi, mentre tutta la parte affidata alla sezione degli archi è alterata dai suoni armonici.

C (bb. 225 - 234)		
MATERIALE TEMATICO (da Esposizione e Sviluppo)		
Materiale tematico	I Tema "off stage" trasposto (+ 1/2) + var. testa corale	Var. Corale Mosso (abbreviato)
Batt.	225-227	228-234
Indicazione espressiva	Moderato	Mosso
Tempo	92	104
Strumenti	EbTpt	Fl/Ob/EH/Arpe/ Timp/Cel/Archi

Fig. 11

Infine entrambi le brevi sezioni di passaggio B e D (bb. 212-214, fig. 12a, e bb. 235-245, fig. 12b) sono caratterizzate dalla presenza di un materiale meno caratteristico, fittamente stratificato. Su note tenute, spesso ribattute, si sovrappone il motivo oscillante proveniente dalla *prima Gestalt dei corni* di, ostinatamente reiterato in un movimento parallelo verso l'acuto e verso il grave, a formare verticalità alternate (bb. 212-214 e bb. 235-237). A questa massa di suono compatta segue, in entrambi i casi, un'improvvisa rarefazione della densità sonora, che prepara l'entrata di una successiva struttura accordale. Nel primo caso (bb. 215-220) si riconosce un'eco della figura scalare cromatica proveniente da *Peripetie* e inserita nelle due ripetizioni ampliate dell'ottava battuta (b. 64

e b. 207). Essa è formata da una verticalità iniziale tenuta, che sfocia su una seconda più breve ed estesa (sia nel grave che nell'acuto), costruita su strutture semitonalmente lineari divergenti (qui anche glissandi, nella parte inferiore dell'accordo). Come nel modello, segue poi una variazione della figura dei corni, invertita in un movimento verso il grave ed esposta dalla celesta nel registro acuto, conclusa infine da un accordo compatto dei fiati (A/Bb/B/CBcl, Fg/CFg, Cor, Tuba/CBTuba).

Nella Coda conclusiva, analogamente, la *texture* iniziale è seguita da una ripresa variata del 'tema di Peripetie' (b. 238, Picc, Ebcl, Cor), ovvero sia dell'elemento che dà avvio alla ripetizione ampliata dell'ottava battuta e che quindi precede la struttura appena descritta (rispettivamente b. 63 e b. 206). Anche in questo caso essa è seguita da una rimanenza accordale (bb. 239-242), dinamizzata da una breve interruzione oscillatoria delle tre voci delle trombe (tra le battute 239 e 240), che viene riesposta subito dopo nel passaggio di tre misure di passaggio alla seconda macro-sezione.

Nella dinamica della forma unica complessiva del pezzo (*Einsatzigkeit*) la sezione di ripresa non ricopre solo una funzione riepilogativa e conclusiva ma deve assolvere, al contempo, il compito di collegare quanto accaduto nell'esposizione con quanto sta per accadere nella seconda parte. In questa breve transizione (bb. 243-245) si riconoscono ancora una volta echi delle *Gestalten* dell'ottava misura, tuttavia estremamente sintetizzati e deformati e difficilmente riconoscibili all'ascolto. I violini e le viole espongono strutture tricordali intermittenti di settima maggiore ([4][7]), movimentate da trilli di tono, alle quali si alternano i resti della figura dei corni, che risuonano nei legni (Fl, Ob, Cl). Lo slancio di avvio della sezione successiva è potenziato infine da un gesto ascendente esposto dai flauti, oboi e clarinetti, sostenuto da una variazione della figura dei tromboni, che si presenta in una forma simile a quella associata al secondo tema (bb. 42, 59, 202). Dal prolungamento di queste voci ha inizio, nel *Plus Retenu* (cifra 25), la seconda parte elaborativa della partitura.

B (bb. 212 - 224)			
TRANSIZIONE			
Materiale tematico	Texture su <i>Gestalten</i> 8a batt. e coda	Accordo doppio	Accordo tenuto
Batt.	212-217	218-220	220-224
Indicazione espressiva	Mod.to Animé - Vif (très nerveux)		
Tempo	[209] - 160		
Strumenti	Tutti	Legni/Tpt/ Trbs/Timp/ VI/Perc	Bb-A-B- CBcl/Fg- CFg/ Cor/Tub- CBTuba/VI a/Vlc

Fig. 12a

D (bb. 235 - 245)				
CODA				Transizione
Materiale tematico	Texture su I <i>Gestalt</i> 8a b.	Tema <i>Peripetie</i> var.	Texture accordale (oscill. corale)	Var. <i>Gestalten</i> 8a batt.
Batt.	235-238	238	239-242	243-245
Indicazione espressiva	Animé			Plus animé - Trépidant
Tempo	112			[112]
Strumenti	Legni/Cor/Arpe/Archi	Cor	Legni/Ottoni	Fl/Ob/Bb-Acl + VI/Vla + BCl/Fg/CFg/Trbs/Tub + Perc

Fig. 12b

A (bb. 201 - 211)				B (bb. 212 - 224)			C (bb. 225 - 234)		D (bb. 235 - 245)				
MATERIALE TEMATICO (da Esposizione: Schlußgruppe)				Coda	TRANSIZIONE			MATERIALE TEMATICO (da Esposizione e Sviluppo)		CODA			Transizione
Materiale tematico	II Tema	I Tema	Var. 8a battuta	Var. bb. 66-68	Texture su <i>Gestalten</i> 8a batt. e coda	Accordo doppio	Accordo tenuto	I Tema "off stage" trasposto (+ 1/2) + var. testa corale	Var. Corale Mosso (abbreviato)	Texture su <i>I Gestalt</i> 8a b.	Tema <i>Peripetie</i> var.	Texture accordale (oscill. corale)	Var. <i>Gestalten</i> 8a batt.
	201-202	203-206	206-208	209-211	212-217	218-220	220-224	225-227	228-234	235-238	238	239-242	243-245
Indicazione espressiva	[Mod.to Animé]			Quasi cadenza. Vivo molto	Mod.to Animé - Vif (très nerveux)			Moderato	Mosso	Animé			Plus animé - Trépidant
Tempo	[120]			120-126	[209] - 160			92	104	112			[112]
Strumenti	Picc/EbCl/ CTpt	Eb-DTpt	Tutti	Tutti	Tutti	Legni/Tpt/ Trbs/Timp/ Vi/Perc	Bb-A-B- CBCl/Fg- CFg/ Cor/Tub- CBTuba/VI a/Vlc	EbTpt	Fl/Ob/EH/Arpe/ Timp/Cel/Archi	Legni/Cor/Ar pe/Archi	Cor	Legni/ Ortoni	Fl/Ob/Bb- Acl + VI/Vla + BCl/Fg/CFg/ Trbs/Tub + Perc

Fig. 13 (Cfr. Allegato. Tabella 3. Micro-sezione di Ripresa).

Funzione	Materiale	Cifra	I PARTE: ESPOSITIVA (Bb. 1 - 68) - ca. 4'		II PARTE: DI SVILUPPO (Bb. 69 - 200)		III PARTE: RICAPITOLATIVA (Bb. 201 - 249)	
			Indicazione metrica (mm)		Indicazione metrica (mm)		Indicazione metrica (mm)	
Continuazione	I Tema	1-7	60	Moderato - Poco lento	60	Subito a Tempo I. Moderato poco Presto	112	Quasi cadenza. Vivo molto 99
Cadenziale	8a batt.	8	60	Subito a Tempo I. Moderato poco Presto	112	A tempo	160	Mod. Animé
Continuazione	B. II (III Tema)	11-18	60	Subito a Tempo I. Moderato poco Presto	112	Vif (tres nerveux)	180	Mod. Animé
Cadenziale	I Tema	19-20	60	Subito a Tempo I. Moderato poco Presto	112	Quasi cadenza. Vivo molto 99	120-6	Quasi cadenza. Vivo molto 99
Continuazione	Tema <i>Perpetue</i>	21-25	60	Subito a Tempo I. Moderato poco Presto	112	sempre lo stesso tempo	180	sempre lo stesso tempo
Cadenziale	I Tema	26-27	60	Subito a Tempo I. Moderato poco Presto	112	Mod. Animé	160	Mod. Animé
Continuazione	Cade cromatische	28-35	60	Subito a Tempo I. Moderato poco Presto	112	sempre lo stesso tempo	180	sempre lo stesso tempo
Continuazione	Tema e I gestalt	36-37	60	Subito a Tempo I. Moderato poco Presto	112	sempre lo stesso tempo	180	sempre lo stesso tempo
Cadenziale	II Tema	38-40	60	Subito a Tempo I. Moderato poco Presto	112	sempre lo stesso tempo	180	sempre lo stesso tempo
Continuazione	I Tema	41-42	60	Subito a Tempo I. Moderato poco Presto	112	sempre lo stesso tempo	180	sempre lo stesso tempo
Continuazione	I Gestalt var	43-44	60	Subito a Tempo I. Moderato poco Presto	112	sempre lo stesso tempo	180	sempre lo stesso tempo
Cadenziale	I Gestalt	45-46	60	Subito a Tempo I. Moderato poco Presto	112	sempre lo stesso tempo	180	sempre lo stesso tempo
Continuazione	I Gestalt	47-54	60	Subito a Tempo I. Moderato poco Presto	112	sempre lo stesso tempo	180	sempre lo stesso tempo
Cadenziale	Accordi	55-57	60	Subito a Tempo I. Moderato poco Presto	112	sempre lo stesso tempo	180	sempre lo stesso tempo
Continuazione	II Tema	58-59	60	Subito a Tempo I. Moderato poco Presto	112	sempre lo stesso tempo	180	sempre lo stesso tempo
Cadenziale	8a Batt. Espansa	60-62	60	Subito a Tempo I. Moderato poco Presto	112	sempre lo stesso tempo	180	sempre lo stesso tempo
Continuazione	Var. Corale	63-65	60	Subito a Tempo I. Moderato poco Presto	112	sempre lo stesso tempo	180	sempre lo stesso tempo
Continuazione	Var. Corale	66-67	60	Subito a Tempo I. Moderato poco Presto	112	sempre lo stesso tempo	180	sempre lo stesso tempo
Continuazione	Var. Corale	68	60	Subito a Tempo I. Moderato poco Presto	112	sempre lo stesso tempo	180	sempre lo stesso tempo
Continuazione	Var. Corale	69-85	60	Subito a Tempo I. Moderato poco Presto	112	sempre lo stesso tempo	180	sempre lo stesso tempo
Continuazione	Var. Corale	86-89	60	Subito a Tempo I. Moderato poco Presto	112	sempre lo stesso tempo	180	sempre lo stesso tempo
Continuazione	Var. Corale	90-103	60	Subito a Tempo I. Moderato poco Presto	112	sempre lo stesso tempo	180	sempre lo stesso tempo
Continuazione	Var. Corale	104-108	60	Subito a Tempo I. Moderato poco Presto	112	sempre lo stesso tempo	180	sempre lo stesso tempo
Continuazione	Var. Corale	109-111	60	Subito a Tempo I. Moderato poco Presto	112	sempre lo stesso tempo	180	sempre lo stesso tempo
Continuazione	Var. Corale	112-115	60	Subito a Tempo I. Moderato poco Presto	112	sempre lo stesso tempo	180	sempre lo stesso tempo
Continuazione	Var. Corale	116-124	60	Subito a Tempo I. Moderato poco Presto	112	sempre lo stesso tempo	180	sempre lo stesso tempo
Continuazione	Var. Corale	125	60	Subito a Tempo I. Moderato poco Presto	112	sempre lo stesso tempo	180	sempre lo stesso tempo
Continuazione	Var. Corale	126-136	60	Subito a Tempo I. Moderato poco Presto	112	sempre lo stesso tempo	180	sempre lo stesso tempo
Continuazione	Var. Corale	137	60	Subito a Tempo I. Moderato poco Presto	112	sempre lo stesso tempo	180	sempre lo stesso tempo
Continuazione	Var. Corale	138-139	60	Subito a Tempo I. Moderato poco Presto	112	sempre lo stesso tempo	180	sempre lo stesso tempo
Continuazione	Var. Corale	140-143	60	Subito a Tempo I. Moderato poco Presto	112	sempre lo stesso tempo	180	sempre lo stesso tempo
Continuazione	Var. Corale	144-146	60	Subito a Tempo I. Moderato poco Presto	112	sempre lo stesso tempo	180	sempre lo stesso tempo
Continuazione	Var. Corale	147-156	60	Subito a Tempo I. Moderato poco Presto	112	sempre lo stesso tempo	180	sempre lo stesso tempo
Continuazione	Var. Corale	157-160	60	Subito a Tempo I. Moderato poco Presto	112	sempre lo stesso tempo	180	sempre lo stesso tempo
Continuazione	Var. Corale	161-169	60	Subito a Tempo I. Moderato poco Presto	112	sempre lo stesso tempo	180	sempre lo stesso tempo
Continuazione	Var. Corale	170-172	60	Subito a Tempo I. Moderato poco Presto	112	sempre lo stesso tempo	180	sempre lo stesso tempo
Continuazione	Var. Corale	173-177	60	Subito a Tempo I. Moderato poco Presto	112	sempre lo stesso tempo	180	sempre lo stesso tempo
Continuazione	Var. Corale	178-180	60	Subito a Tempo I. Moderato poco Presto	112	sempre lo stesso tempo	180	sempre lo stesso tempo
Continuazione	Var. Corale	181-183	60	Subito a Tempo I. Moderato poco Presto	112	sempre lo stesso tempo	180	sempre lo stesso tempo
Continuazione	Var. Corale	184-185	60	Subito a Tempo I. Moderato poco Presto	112	sempre lo stesso tempo	180	sempre lo stesso tempo
Continuazione	Var. Corale	186-191	60	Subito a Tempo I. Moderato poco Presto	112	sempre lo stesso tempo	180	sempre lo stesso tempo
Continuazione	Var. Corale	192-194	60	Subito a Tempo I. Moderato poco Presto	112	sempre lo stesso tempo	180	sempre lo stesso tempo
Continuazione	Var. Corale	195-197	60	Subito a Tempo I. Moderato poco Presto	112	sempre lo stesso tempo	180	sempre lo stesso tempo
Continuazione	Var. Corale	198-200	60	Subito a Tempo I. Moderato poco Presto	112	sempre lo stesso tempo	180	sempre lo stesso tempo
Continuazione	Var. Corale	201-203	60	Subito a Tempo I. Moderato poco Presto	112	sempre lo stesso tempo	180	sempre lo stesso tempo
Continuazione	Var. Corale	204-205	60	Subito a Tempo I. Moderato poco Presto	112	sempre lo stesso tempo	180	sempre lo stesso tempo
Continuazione	Var. Corale	206-207	60	Subito a Tempo I. Moderato poco Presto	112	sempre lo stesso tempo	180	sempre lo stesso tempo
Continuazione	Var. Corale	208	60	Subito a Tempo I. Moderato poco Presto	112	sempre lo stesso tempo	180	sempre lo stesso tempo
Continuazione	Var. Corale	209-211	60	Subito a Tempo I. Moderato poco Presto	112	sempre lo stesso tempo	180	sempre lo stesso tempo
Continuazione	Var. Corale	212-214	60	Subito a Tempo I. Moderato poco Presto	112	sempre lo stesso tempo	180	sempre lo stesso tempo
Continuazione	Var. Corale	215-217	60	Subito a Tempo I. Moderato poco Presto	112	sempre lo stesso tempo	180	sempre lo stesso tempo
Continuazione	Var. Corale	218-220	60	Subito a Tempo I. Moderato poco Presto	112	sempre lo stesso tempo	180	sempre lo stesso tempo
Continuazione	Var. Corale	221-224	60	Subito a Tempo I. Moderato poco Presto	112	sempre lo stesso tempo	180	sempre lo stesso tempo
Continuazione	Var. Corale	225-227	60	Subito a Tempo I. Moderato poco Presto	112	sempre lo stesso tempo	180	sempre lo stesso tempo
Continuazione	Var. Corale	228-234	60	Subito a Tempo I. Moderato poco Presto	112	sempre lo stesso tempo	180	sempre lo stesso tempo
Continuazione	Var. Corale	235-242	60	Subito a Tempo I. Moderato poco Presto	112	sempre lo stesso tempo	180	sempre lo stesso tempo
Continuazione	Var. Corale	243-249	60	Subito a Tempo I. Moderato poco Presto	112	sempre lo stesso tempo	180	sempre lo stesso tempo

Fig. 14 (Cfr. Allegato. Tabella 4. Macro-sezione espositiva)

II MACRO-SEZIONE (BB. 246-351)

Nella seconda macro-sezione Varèse sottopone la materia musicale precedentemente esposta a un procedimento di trasformazione che ne mescola gli elementi motivici secondari e modifica pesi e ruoli di quelli primari. Non soltanto la presenza di materiale eterogeneo, ma anche l'assenza di significative ripetizioni o di segnali di riferimento uditivi paragonabili a quelli dell'esposizione accentuano il flusso elaborativo continuo, che accorda alla sezione il ruolo di un secondo sviluppo. Poiché la sostanza costruttiva è tratta ancora, per lo più, dalle idee tematiche precedenti, benché trasformate, deformate e non più individualmente riconoscibili, l'effetto prodotto è quello di una prosecuzione nella crescita del tessuto musicale, di un percorso di transizione per sublimazione dell'idea iniziale che conduce a un incremento della tensione in vista del *Presto* di cifra 38.

La sezione (circa cento misure in tutto, fig. 15) è articolata in tre *parti tematiche* (A, B e C), che contengono il materiale nucleare dei quattro elementi motivici primari (*I, II e III tema*, oltre al *tema di Peripetie*); queste sono inframmezzate da altrettanti *ponti* o *frasi di transizione*, ove viene rielaborata la sostanza sonora 'secondaria' della sezione precedente (in particolare le tre *Gestalten* di battuta 8). Si forma così una sequenza di frasi internamente omogenee e fra loro eterogenee che, a differenza di quanto accade nella prima macro-sezione, si susseguono tuttavia senza brusche interruzioni. Rispetto alla prima sezione, infatti, manca l'effetto di sorpresa prodotto dall'entrata di materiale nuovo, contrastante con il motivo già conosciuto; la stessa percezione del conflitto fra temi discordanti viene meno, in virtù dell'effetto di familiarizzazione prodotto dalla ripetizione, oltre che grazie alla presenza del tessuto connettivo costituito dalle frasi di passaggio che distanziando i temi, neutralizza il loro potenziale contrastante. L'incedere costante di passaggi più estesi, infine, dà l'impressione d'una struttura fraseologica continua, dinamica, ove un labile materiale tematico, inserito in contesti sempre nuovi, acquista un carattere transitorio che spinge verso la prosecuzione e, al contempo, esige una risoluzione.

	A		B		C	
	Tematico	Ponte	Tematico	Ponte	Tematico	Ponte
Bb.	246-263	264-276	277-291	292-308	309-335	336-351
Tema	III II		I Tema <i>Peripetie</i> III		Tema <i>Peripetie</i> III II	Falsa Ripresa I Tema
Indicazione Tempo	Plus Retenu Moderato	Lento	Lento Modérément lent	Bewegt Beaucoup plus vif	Più tranquillo (Sempre) Molto più moderato	Andante Lento Rapidissimo
Metronomo	108 76	60-69	60 66	92 - 104	132 120	84 - 56 - 116 [56]

Fig. 15 (Cfr. Allegato. Tabella 5. II Macro-sezione di Sviluppo).

Fraasi di passaggio o ponte

L'aspetto più caratteristico di queste brevi sezioni riguarda la 'lassità' dei motivi provenienti dalle *Gestalten* schönbergiane dell'ottava battuta, che perdono progressivamente il loro aspetto di entità singole e individualmente caratterizzate con cui sono apparse nell'esposizione. Nel nuovo materiale che compone le *frasi di passaggio*, queste cellule motiviche sono appena riconoscibili nella forma originale; esse appaiono piuttosto come un intreccio di sotto tracce latenti che danno vita a strati densi apparentemente non dissociabili in singole strutture.

L'esempio più chiaro è costituito dal ponte centrale (bb. 292-308): un tappeto sonoro eterogeneo dal quale emergono melodie passeggiere (prima ai flauti, poi ai violini e infine alle trombe) dall'origine oscura e che conducono al ritorno del tema di *Peripetie* (b. 309).

Meno ambigue appaiono le altre due frasi-ponte, precedente e successiva. Nel primo segmento di transizione che collega le prime due sezioni tematiche (bb. 264-276) risuonano, ad esempio, residui della prima *figura dei corni* (Cor, bb. 265-266, analoga alla variazione di bb. 243-245 Fl, Ob, Cl nella struttura intervallare e dal profilo ritmico più vicino alla variazione di bb. 79-80, Fg e CFg). Subito dopo si odono ancora echi della *terza Gestalt*, che richiamano la forma variata occorsa nello sviluppo a battuta 170-172 (qui Legni, bb. 271-272), e reminiscenze della *seconda Gestalt* dei tromboni (Trbs, b. 272, simile a b. 177 Trbs).

Le stesse figure, ma diversamente elaborate, riappaiono anche nel terzo segmento-ponte (bb. 336-349), ove alla *prima Gestalt dei corni* (Fg e Timp, bb. 339-340) si alternano la *seconda* dei tromboni (Trbs, bb. 339 e 344) e la *terza* (Vl, b. 343).¹

Più in generale, la struttura fraseologica appare più distesa rispetto a quella della prima macro-sezione, e i passaggi assumono una morfologia 'fluttuante', ove è già visibile un accenno del principio di sovrapposizione simultanea di masse sonore differenti che verrà sviluppato nel *Grandioso* finale. Le due procedure combinatorie differiscono tuttavia dal punto di vista della funzione formale. Nella seconda macro-sezione il procedimento di sviluppo si manifesta ancora sotto forma di un 'lavoro' di trasformazione delle *strutture*, tramite i procedimenti di elaborazione armonico-melodica esaminati nel capitolo precedente. Gli eventi eterogenei così creati sono amalgamati fra loro a formare *piani sonori* e la gerarchia attiva fra i differenti livelli tematici e motivici è ancora molto simile a quella iniziale. Analogamente a quanto visto in *Peripetie*, nel *Finale* di *Amériques* il materiale definitivamente stabilizzato non è più mutato al livello strutturale, e figure provenienti dalle *Gestalten* ed esposte in apertura del pezzo sono chiaramente delineate e distinguibili nel particolare, e creano masse sonore morfologicamente mobili ma strutturalmente stabili. Nella seconda sezione, dunque, la funzione delle variazioni è rivolta ancora verso un'elaborazione del materiale tematico primario, e agisce ora in particolare come traino nel passaggio alla nuova idea tematica, cioè al terzo tema.

¹ Gli esempi specifici sono stati già analizzati e confrontati nel § II.3.a Altri Temi e Materiali.

Sezioni tematiche

Le tre sezioni tematiche mostrano una strutturazione più eterogenea. Varèse tratta in diverso modo il materiale del primo e del secondo tema, ampiamente esposti e sviluppati nella prima macro-sezione e qui ridotti a manifestazioni fugaci e sparute, rispetto a quello del terzo tema, finora appena accennato e che invece, in virtù del ruolo principale che rivestirà nelle due macro-sezioni che seguono, viene qui ‘preparato’ ed esposto sotto forma di lunghe linee melodiche, reiterative e insistenti (nella fig. 20, le sezioni evidenziate in blu). L'estensione maggiore delle sezioni contenenti il terzo tema è una conseguenza del suo ruolo emergente. La funzione di reminiscenza affidata al primo e al secondo tema, che appaiono sotto forma di entità solistiche ironicamente deformate, le rende quasi estranee al contesto. La loro ricomparsa in scena dopo la conclusione della loro parabola narrativa dà luogo a un effetto di straniamento.

Ciò avviene, ad esempio, dopo la prima frase tematica A dedicata all'esposizione del terzo tema (*Plus Retenu*, cifra 25), all'entrata della variazione del secondo tema a cifra 27 (*Moderato*). Qui Varèse inscena una svolta narrativa inserendo un elemento figurale altamente caratteristico, proveniente dal secondo tema, che si oppone alla tendenza texturale della sezione. Un Mib della viola sola (prolungato poi dai Vl2) emerge dal suono denso dell'impennata repentina di archi e fiati acuti («con somma forza») con cui si conclude il passaggio precedente. Il suono armonico tenuto per due battute sembra preludere a un ritorno del tema del flauto;² al suo posto, invece, il quarto trombone espone il frammento cromatico ascendente derivato dal gesto del fagotto iniziale,³ seguito dalla coda discendente che rivela l'origine della figura dal secondo tema. Il disegno è tuttavia distorto in un glissando ascendente di tritono, seguito da una ironica discesa zoppicante realizzata tramite un effetto «laughing» del trombone.

Fig. 16, bb. 262-264, c. 27

L'eco sarcastica del secondo tema si dissolve infine in un glissando 'impressionistico' della arpe e in una reminiscenza della figura dei corni, interrotta da un 'dissacrante' suono metallico dell'arpa (ottenuto tenendo il pedale alzato fra le due posizioni).

² In numerosi passi precedenti della partitura una nota lunga tenuta seguita a un evento 'esplosivo' ha il ruolo di riassetto della situazione originaria che preludeva all'entrata del motivo del flauto (si vedano, ad esempio, le misure 60, 86 e 203).

³ Le altezze di questa figura ricordano da vicino le note originali del fagotto, e richiamano al contempo la relazione tritonica con il tema del flauto alto: il gesto del trombone ha inizio sullo stesso Fa₃ del fagotto, sale sul Si (nota iniziale del flauto alto) e si conclude sul Sol[#], nota di arrivo del fagotto.

All'inizio della frase tematica successiva B (bb. 277-279, fig. 20), Varèse inserisce un secondo elemento di richiamo alla sezione espositiva, sotto forma di ironica ripresa del motivo del flauto in corrispondenza del *Lento non troppo* (*tempo du début*). Il corno inglese solo espone la testa di una linea melodica oscillante che viene interrotta per una sola misura da una reminiscenza del motivo del flauto (che appare con gli intervalli originali ma trasposto inferiormente di tono, come nella prima occorrenza della microsezione di sviluppo). Il Mi conclusivo del tema viene quindi ripreso dal flauto alto, che dapprima fa da eco alla testa oscillante del motivo appena udito del corno inglese, lasciando presagire un ritorno del tema del flauto nello strumento 'originale'; al suo posto, tuttavia, il flauto prosegue con un arabesco, raccolto dall'oboe, che sfocia nella *Gestalt* schönberghiana già occorsa a battuta 22 (bb. 277-291), e che si presenta così, ancora una volta, come diretta elaborazione del primo tema.

The musical score for measures 277-291 is presented for five instruments: A. Fl., E. H., A. Fl., Obs. 1., and Bass Cl. The tempo changes from 'Lento non troppo (♩ = 60) (tempo du début)' to 'Modérément lent, sans trainer ♩ = 66' at measure 29. The A. Fl. part includes the instruction '(immensément doux et tendre)'. The E. H. part has 'très en dehors'. The Obs. 1. part has 'quasi collauda - nicht schlappen'. The Bass Cl. part has dynamic markings 'pppp' and 'ppp'.

Fig. 17, bb. 277-291

Alla fine della terza frase tematica C (bb. 333-335) appare un'altra occorrenza del secondo tema, sviluppata come ripetizione multipla prima del disegno originario di battuta 41, poi della sua sola testa ascendente, identico al gesto del fagotto iniziale (confermando l'origine del tema), in una forma texturale sostenuta da una variazione della *Gestalt* dei corni (fiati e archi gravi). Inoltre, subito prima della conclusione (b. 351, due misure prima di cifra 38 I/33 II), Varèse inserisce un terzo e ultimo riferimento ironico all'elemento segnale del motivo del flauto (identico all'originale anche nelle stesse altezze) sotto forma della di *falsa ripresa*, che 'promette' un ritorno all'esposizione tematica iniziale che verrà, tuttavia, disattesa dall'entrata del terzo tema nella forma più caratteristica della melodia accompagnata del *Presto* (cifre 38-42/I).

The musical score for measures 333-335 is presented for ten instruments: Picc., Fb., A. Fl., Obs., E. H., Heck., E♭ Cl., B♭ Cl., A Cls., and Bass Cl. The tempo is marked 'Più tranquillo ♩ = 120' and 'Molto più moderato'. The score includes dynamic markings 'ff' and 'f'.

Fig. 18, bb. 333-335

Differente è invece il trattamento dei due passaggi tematici A e C contenenti la prima ampia esposizione del terzo tema.

Si tratta in questo caso di sezioni più estese, formulate sotto forma di una linea melodica che si staglia da un fondo omogeneo. La prima volta (sezione A, *Plus retenu*, bb. 246-259, fig. 19) la melodia affidata alle trombe è accompagnata da ripetizioni delle *Gestalten* iniziali che si sovrappongono a formare strati texturali densi. Come già più volte osservato, il compositore rivela in poche battute le fasi di sviluppo dell'elemento, mettendo a confronto diretto l'origine del motivo, con la ripresa variata dell'elemento rotatorio di battuta 11 (b. 253), e la sua piena esposizione sotto forma di una figura che si ripete ostinatamente contraendosi (*jubilantes*, bb. 254-257), che sarà completamente sviluppata nella macro-sezione seguente.



Fig. 19, bb. 246-259

Nell'occorrenza del tema nella sezione C (bb. 317-329, cifra 34), invece, la melodia ottotonica discendente-ascendente affidata alle trombe in Mib e in Re, pur basata sulla stessa struttura intervallare (e stesse altezze) del disegno precedente, assume un profilo e andamento ritmico simile a quello del tema principale esposto dai tromboni nel finale *Grandioso*. La melodia è qui accompagnata da una struttura tricordale dei tromboni tenuta, che si inverte e si sposta di ottava con glissandi paralleli, sulla quale Varèse sovrappone un disegno derivato dalle figure diatonizzate di *Peripetie*⁴, affidato alternativamente ai clarinetti in La e in Mib, ai fagotti e ai violini.

In entrambi i casi si tratta di due passaggi che ricoprono la funzione di collegamento fra un elemento tematico solo anticipato nell'esposizione, che in questa sezione centrale di sviluppo viene elaborato in due frasi melodiche principali che, rispettivamente, preparano l'utilizzo tematico del motivo nelle due macro-sezioni che seguono, *Presto* e *Grandioso*.

Osservazione sulla seconda versione della partitura.

Tutti questi passaggi, centrali nella sezione di sviluppo (da 4 battute dopo 28 e fino a cifra 34 esclusa) e contenenti segnali tematici derivati soprattutto dal primo tema (non solo a b. 277 ma anche a b. 309), sono eliminati dalla seconda versione di *Amérique*. Essi sono sostituiti da un passaggio di sette misure (bb. 291-297/II) costituito da una *texture* accordale omogenea che fa eco alle misure iniziali della micro-sezione di sviluppo (bb. 68-82), e che conduce alla seconda esposizione del terzo tema appena citata (cifra 34/I). È significativo che gli elementi 'segnale' principali restino invece immutati, o addirittura

⁴ Le stesse strutture intervallari ([6][5][8][13][11]) sono usate qui melodicamente anziché armonicamente.

amplificati nella loro funzione, tramite l'associazione a ulteriori materiali peculiari. Ciò accade ad esempio in corrispondenza della *'falsa ripresa'* del primo tema. Al posto delle battute 337-352/I, Varèse inserisce qui una sezione nuovamente composta di quasi cinquanta misure (317-354/II), che si aprono con la deformazione 'opened-up' del motivo del flauto affidato al clarinetto in Mib (bb. 319-321) e che si conclude con una ripresa dell'ottava battuta (bb. 340-343/II) seguita da una ripetizione deformata ma riconoscibile del primo tema (bb. 352-353/II).

III Tema	A + II Tema	III Tema	246-252	25	508	Plus retenu - mais toujours assez animé	
			253-261	26			
Ponte	Ponte	II Tema	262-265	27	56-60	Allegretto	
			266-266		[60]	Subito lento	
Ponte	Ponte	Var. <i>Gisellen</i> 8a batt.	267-270		66	Poco più mosso	
			271-272	28	69	Lento	
Ponte	Ponte	I Tema	273-276		[69]	Non troppo presto	
			277-279		[69]	Poco più lento - Lontanissimo quasi improvvisabile	
Ponte	Ponte	Var. I Tema	280-291	29	60	Lento non troppo (tempo da debut)	
			281-291		66	Allegretto lent, sans trépas	
Ponte	Ponte	Tema <i>Peripetie</i>	292-299	30			
			300-304	31	[60]		
Ponte	Ponte	III Tema	305-308	32			
			309-316	33	100-104	Bea coup plus vif	
Ponte	Ponte	Tema <i>Peripetie</i>	317-329	34	114		
			330-332				
Ponte	Ponte	Accordi Tutti	333-335	35			
			336-338		114		
Ponte	Ponte	III Tema	339-344	36	120		
			345-347		[120]	Bea coup plus vif	
Ponte	Ponte	Var. II Tema	348-349	37	124	Poco rallentato subito scuro	
					84	Andante	
Ponte	Ponte	Var. <i>Gisellen</i> 8a batt.			[94]	Poco più mosso (librement)	
					96	Lento	
Ponte	Ponte	Ponte + Falsa Ripresa I Tema			106	Rapido (scuro)	

Fig. 20

THROUGH THE LOOKING GLASS:**FUNZIONI FORMALI DEL *PRESTO* E *GRANDIOSO*****III MACRO-SEZIONE (Bb. 351-454)**

La terza macro-sezione formale è suddivisibile in due porzioni. La prima (che verrà dettagliatamente analizzata nel prossimo capitolo) consiste in un'affermazione del motivo ottotonico, presentato qui sotto forma di melodia accompagnata lungo un ampio passaggio omogeneo costruito in forma di Rondò-Scherzo (*Presto*, bb. 351-403). La seconda parte rappresenta una transizione a-tematica che conduce al *Finale* ricapitolativo.

Il *Presto* si sviluppa in un susseguirsi di frasi basate su un disegno ottotonico, che sviluppa l'idea del terzo tema, intercalate da frasi contenenti un motivo diatonico, basato sul ciclo delle quinte e riconducibile allo scheletro strutturale del primo tema. Il confronto dialettico fra le due strutture è inscritto e sublimato in una struttura formale quasi-Rondò tratta dalla tradizione e per sua natura regolatrice dei due elementi contrastanti, che vengono 'disciplinati' in sezioni giustapposte e alternate secondo un principio d'ordine esterno. Alla fine del passaggio, la reiterazione del primo dei due materiali in un accelerando e stringendo progressivi decretano la sua natura di tema preminente per la parte finale del lavoro. L'incremento dinamico conclusivo è successivamente neutralizzato nel *Rhythme du début sans fluctuations* (bb. 404 -415) mediante una decelerazione, ove gli elementi primari del *Presto* sono prolungati (il Mi tenuto della melodia, affidato a Picc e EbCl) o rarefatti (nelle cinque ripetizioni singole degli accordi di accompagnamento), e associati a elementi reiterati (Arpa, Cel e CB), dando luogo a uno strato *testurale* quasi statico.

La macro-sezione è separata dalla sezione successiva da una coda-transizione costituita da una serie numerosa di 'esplosioni' accordali ripetute (bb. 415-454), associate a glissandi dei fiati e inframmezzate da interventi parodistici della sirena, che simulano ad ogni ripetizione un effetto conclusivo, subito disatteso dall'arrivo del successivo accordo e immediatamente dopo ricreato. Come già avvenuto alla fine della prima sezione espositiva, il movimento oscillatorio si conclude in coincidenza delle doppie linee continue indicate in partitura e dalla battuta di pausa di tutta l'orchestra (b. 454) che precede il *Lento e stentato* con cui ha inizio la sezione Finale.¹

¹ Nella seconda versione il passaggio con le ripetizioni accordali è abbreviato. Nella partitura annotata da Leopold Stokowski in occasione della prima esecuzione della prima versione (Philadelphia, 9 aprile 1926) e conservata nel fondo Varèse (PSS), le battute che saranno eliminate nella versione successiva sono già barrate. Si ipotizza quindi che l'esperienza uditiva e il confronto con il direttore, che usava spesso

Una descrizione specifica di questa macro-sezione, e della prossima, è rimandata ai due rispettivi capitoli, ove saranno prima mostrate le peculiarità strutturali armoniche e ritmiche del contenuto musicale. Qui è sufficiente far notare che, a differenza delle parti precedenti, il lungo passaggio *Presto* (unico con metro omogeneo per tutte e cinquanta le misure) presenta una chiara impalcatura formale, costituita dall'alternanza delle sezioni corrispondenti ai due temi A (ottotonico) e B (cromatico), in forma (e carattere) di un rondò-quasi-Scherzo, anticipate da una Introduzione e concluse da una Coda:

Introduzione: bb. 352 - 358

A': bb. 359 - 371

B: bb. 372 - 376

A: bb. 377 - 382

B': bb. 383 - 387

A'': bb. 388 - 396

Coda: bb. 396 - 403

Se nel complesso tutta la macro-sezione svolge la funzione di allentamento della tensione motivico-tematica accumulatasi nel corso delle precedenti sezioni, nello specifico si osserva un procedere ondulatorio fra un primo momento di rilassamento, prodotto dalla melodia reiterativa prolungata e ancor di più dalla sua fase texturale finale, e un secondo periodo in cui la tensione monta lentamente preparando l'entrata dell'accordo che dà avvio alla sezione ondulatoria che precede il *Grandioso* finale.

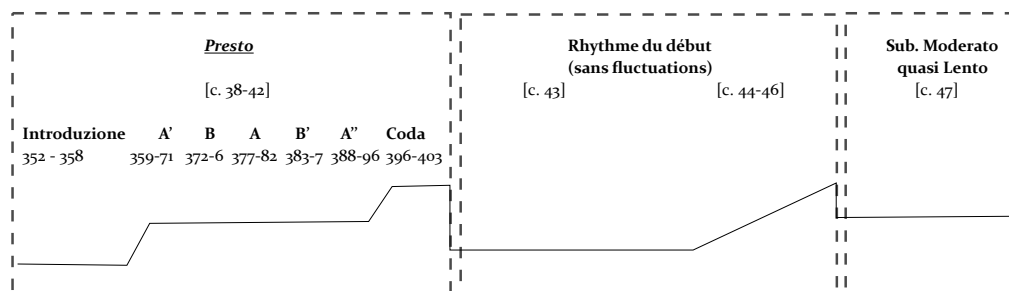


Fig. 1

intervenire con modifiche anche significative delle partiture eseguite, abbiano convinto il compositore ad apportare il taglio di queste battute già in occasione della prima esecuzione.

III Parte: PRESTO-SCHERZO (352 - 455 = 103)									
Presto-Scherzo				Transizione					
Presto-Scherzo				Rhythme de débit sans fluctuation		Sinfonia di musica di corte			
208 200 [CV]				208		[208]			
39	40	41	42	43	44	45	46	47	
352 - 403				404 - 44		415 - 448			
III Tema				Var. III Tema e Gesellen 8a batt.		Accordi Tutti			
Presto				Textures		Accordi			

Fig. 2

IV MACRO-SEZIONE (Bb. 455-546)

La strategia formale distintiva della sezione finale di *Amériques* è caratterizzata da una forma tripartita ove il compositore riepiloga, in forma più o meno esplicita, il materiale motivico di tutta la prima micro-sezione (bb. 1-68). Il nucleo del finale è rappresentato dal passaggio *Grandioso* (bb. 469-520), anticipato da poche misure introduttive (bb. 458-468) che contengono una ripetizione elaborata della *texture* ondulatoria cromatica occorsa nella prima macro-sezione, sia nell'esposizione (cifra 3) sia, ripetuta contratta, nello sviluppo (cifra 14). Dal punto di vista della funzione formale Varèse non si discosta molto dall'idea di ricapitolazione tradizionale, e riproduce qui un'immagine lineare del materiale di sviluppo dell'esposizione, nell'ordine di presentazione originale (pur utilizzando di preferenza le forme variate formatesi anche nelle sezioni elaborative). A differenza di quanto visto nella prima micro-sezione, ove i collegamenti fra i materiali motivici nuovi in sviluppo sono inframmezzati dalle ripetizioni sempre più contratte del primo tema del flauto, i brevi 'flashback tematici' del finale sono separati fra loro da esplosioni accordali. Questi subitanei ispessimenti sonori circoscrivono i contorni dei temi che circolano nell'orchestra, e li riducono a echi passeggeri, apparentemente indipendenti l'uno dall'altro, trasformandoli in reminiscenze rivolte ora all'indietro, e non più in avanti. L'effetto di 'frammentazione' prodotta in quest'ultima sezione dalla giustapposizione di blocchi di suono eterogenei non è quindi uno strumento di disgregazione della forma, ma all'inverso rappresenta una strategia formale *funzionale* a un'idea drammaturgica che giunge qui ad un momento riepilogativo della narrazione.

Questi ‘blocchi’ di materiale sembrano effettivamente procedere «a differenti velocità»², manifestando non solo profili ritmici l’uno diverso dall’altro ma presentandosi a intervalli di tempo non periodici, che si sovrappongono e contrappongono a una fascia sonora continua. Questo strato, che contiene il vero materiale tematico della sezione (*terzo tema*) nato dallo stesso materiale che viene ora ricapitolato, costituisce l’elemento più stabile della sezione, svolgendosi quasi ininterrottamente dall’inizio alla fine del passaggio. Esso è costituito da un motivo rotatorio diatonico, affermatosi già nelle sezioni A del *Presto* della macro-sezione precedente (ma con struttura ottotonica), ed esposto qui da tromboni e corni.

Il *Grandioso* è seguito, infine, da una sezione secondaria, con funzione di Coda (bb. 521-539), caratterizzata dalla riesposizione isolata del *tema dello sviluppo* (bb. 69-85), contratto tanto nel tempo quando nell’estensione di registro, e seguito da una chiusa cadenzale realizzata in totali cromatici accordali reiterate, esposti da tutta l’orchestra in *fff*, che saturano lo spazio sonoro (bb. 540-546).

IV PARTE: FINALE (Batt. 456 - 546 = 92)									
Intro		Grandioso						Coda	
Lento e stentato (e crescendo nei progressi)		Grandioso						Presto (mordant et agressif)	
[58]		[69]						[208]	
[138]		[69]						[192] [CW]	
[100]		[69]						[192]	
47	48	49	50	51	52	53	54		
455-457	458-468	469-520						521-531	532-539
Accordi	Onde cromatiche	Grandioso						Var. Corale e Accordi	Tema di Sviluppo
Introduzione		Ricapitolazione tematica						Var. Corale	Coda
								Accordi	

Fig. 3

² Varèse parla di «sound-masses [...] moving at different speeds» a differenti velocità in: *The Liberation of Sound*, ed. by Chou Wen-chung, «Perspectives of New Music», 5/1, 1966, pp. 11-19: 11 (dalla conferenza intitolata *Music and the Times* tenuta presso la Mary Austin House, Santa Fe, il 23 agosto 1936).

TERZA PARTE

III.1 MELODIC TOTALITY

One whom some were certainly following was one who was completely charming. One whom some were certainly following was one who was charming. One whom some were following was one who was completely charming. One whom some were following was one who was certainly completely charming.

Gertrude Stein, *Picasso*¹

Il passaggio *Presto*² pone subito l'osservatore di fronte a un problema su cui il Novecento musicale, sia dal punto di vista compositivo sia analitico-interpretativo, si è spesso confrontato: cosa si intende nel XX secolo per dimensione melodica, quale ruolo svolge nel discorso musicale complessivo, in che rapporto essa si pone nei confronti del concetto affermatosi nella storia e nella tradizione della musica occidentale colta? Se declinato al caso di studio scelto per la presente disamina, l'interrogativo acquista contorni più delineati e proporzioni ridotte. Non s'intende svolgere in questo capitolo un'esaustiva riflessione sul concetto di curva melodica o di scrittura lineare in *Amériques*,³ ma piuttosto indagare un caso particolare e abbastanza eccezionale di melodia accompagnata, costruita su alcuni principi nuovi e al contempo tradizionali, che può rivelare alcune chiavi di lettura del suo pensiero compositivo *tout court*. L'idea musicale alla base della linea melodica qui in oggetto, se ridotta ai suoi minimi ma fondamentali termini – una sola nota posta in movimento mediante formule di ornamentazione – appare a tutti gli effetti come un esempio di massima concisione, di quello «stile telegrafico»⁴ che rappresentava per il compositore, come per molti artisti dell'epoca, un obiettivo estetico. L'attributo «telegrafico», pur nelle sue declinazioni specifiche⁵, contiene sempre in sé un'accezione che rimanda al concetto di 'astrazione', usato come carattere discriminante per molta della produzione artistica e letteraria del primo Novecento. Esso è usato spesso in una connotazione precisa, che rimanda direttamente alla sua origine etimologica, come prerogativa dei nomi che indicano una qualità o un atto in se stesso, cioè separatamente da un soggetto. In un articolo

¹ GERTRUDE STEIN, *Picasso* (1912), cit. da MICHEL DELVILLE, *The American Prose Poem: Poetic Form and the Boundaries of Genre*, Gainesville, University Press of Florida, 1998, p. 53.

² Il passaggio si estende tra le cifre 38 (*Presto. Ruvido e acre*) e 42 (compresa) della prima versione della composizione (cifre 33-37/II).

³ Fra gli studi che si sono confrontati con il tema, si veda ad esempio PHILIPPE LALITTE, *La totalité mélodique chez Varèse*, in *Mélodie et fonction mélodique comme objet d'analyse*, ed. par B. Bossis, Paris, Delatour, 2013, pp. 149-170.

⁴ Cfr. Edgard Varèse in W.P. TRYON, *New Instruments in Orchestra are needed, says Mr. Varèse* cit., FLECHTNER *Die Schriften* cit., p. 41.

⁵ Si vedano, ad esempio: Blaise Cendrars, *Télégramme-poème*; Peter Altenberg, *Telegrammstil der Seele*; Filippo Tommaso Marinetti, *Distruzione della sintassi – Immaginazione senza fili – Parole in libertà* (1913); Jean Cocteau, *Le Potomak*; Gertrude Stein, *Tender Buttons*.

manifesto del 1912 Roger Allard rispondeva in questi termini alla domanda «What is Cubism?»:

First and foremost the conscious determination to re-establish in painting the knowledge of mass, volume and weight. In place of the impressionist illusion of space, which is founded on aerial perspective and naturalistic colour, cubism gives us plain, abstract forms in precise relation and proportion to each other. Thus the first postulate of cubism is the ordering of things – and this means not naturalistic things but abstract forms. Cubism feels space as a complex of lines, units of space, quadratic and cubic equations and ratios. The artist's problem is to bring some order into this mathematical chaos by bringing out its latent rhythm. In this way of looking at things, every image of the world is the point of convergence of many conflicting forces. The subject of the picture, the external object, is merely a pretext: the subject of the equation. This has always been true; but for many centuries this basic truth lay in a deep obscurity from which today modern art is seeking to rescue it.⁶

Non soltanto l'oggetto della rappresentazione, ovvero il soggetto dell'arte cubista consiste nell'ordinamento di «forme astratte», ma esso, in quanto argomento di un'equazione, è considerato come un mero pretesto. Tra i numerosi concetti espressi da Allard che trovano una corrispondenza nella descrizione della propria musica da parte di Varèse, e che ne possono illuminare il significato 'concreto', oltre al concetto di organizzazione dello spazio per masse, volumi e piani, tramite l'azione di forze attrattive e repulsive controllate dal ritmo, l'idea del soggetto astratto inteso come pretesto è qui di particolare interesse. Essa spiega anzitutto un principio estetico cardine varèsiano, che pone il compositore in un rapporto di continuità con alcuni fondamenti storici della tradizione musicale occidentale: scardinato il concetto romantico di assoluto primato della *idea* intesa come origine ontologica e causa generativa, ridotta al rango di pretesto di un'opera, è piuttosto il *processo* che su di essa viene applicato che viene ad acquistare il rango di motore (e soggetto?) di tutta la composizione.

I admit that the point of departure may often be an image or an idea; but this objective scheme is, after all, only a pretext. It gradually disappears, absorbed and eliminated as the work takes form. The thing that really animates the piece is invention.⁷

L'indeterminatezza insita nel concetto di astrazione, però, se relazionata all'arte musicale per definizione 'astratta', pone subito un quesito: in che modo un soggetto musicale può essere privato a tal punto della sua individualità e pur tuttavia restare il motivo di uno sviluppo di un'idea nel tempo? A proposito delle ultime opere di Beethoven, Dahlhaus ritrova nel fattore «subtematico» (e nella latenza della rete di relazioni che vi è alla base) l'origine di quella «indiscutibile impressione di coerenza formale suscitata da un'opera come il primo movimento del *Quartetto in la minore*, nonostante la spezzettatura rapsodica della superficie»⁸ e identifica nell'astrattezza la

⁶ ROGER ALLARD, *The Signs of Renewal in Painting* (1912), in EDWARD F. FRY, *Cubism*, London, Thames and Hudson, 1966, pp. 70-73: 70-71 (trad. tedesca: *Die Kennzeichen der Erneuerung in der Malerei*, in *Der Blaue Reiter*, hrsg. von W. Kandinsky und F. Marc, rist. di K. Lankheit, München, Piper, 1987 [1912], pp. 77-87: 79-80).

⁷ E. Varèse in W. TRYON, *Edgar Varèse's New ORchestral Work, 'Amériques'* cit., FLECHTNER *Die Schriften* cit., pp. 54-59: 58.

⁸ CARL DAHLHAUS, *Beethoven e il suo tempo*, Torino, EDT, 1990, p. 208.

proprietà fondamentale del subtematismo. Prima di applicare il concetto all'oggetto, tuttavia, Dahlhaus si sofferma su un tentativo di definizione di esso e sull'utilità di un suo utilizzo da un punto di vista ermeneutico:

nel linguaggio corrente, istanza dei termini non chiariti, [il concetto di astrazione] non significa quasi altro che una tendenza al contrappunto rigoroso collegata con una rinuncia alla pienezza del suono. (Nell'idea di contrappunto rientra una vaga associazione con il fattore matematica, tanto più radicata nella coscienza quanto priva di sostanza). [...] Che a un concetto di astrazione vago come quello del linguaggio corrente si contrapponga un concetto filosofico il cui impiego è infruttuoso, non è tuttavia un dilemma senza via d'uscita. Un esame delle Variazioni sopra un Valzer di Diabelli op. 120 indica che ci sono fenomeni i quali impongono a chi fa l'analisi di usare il concetto logico di astrazione.⁹

Il punto di partenza della linea melodica del *Presto* incarna perfettamente una *idea* o *immagine* basilare estremamente concisa e astratta che, nel suo processo di crescita «tendente al contrappunto rigoroso», non si libera mai, non diventa mai una pregnante idea melodica. Essa piuttosto, esattamente come una formula (in matematica, linguistica, ma anche nelle scienze naturali e sociali), che è per definizione espressione astratta di una quantità reale, cresce in base a forze moltiplicative, sommatorie, differenziali, e genera una forma che non è altro che il risultato di un processo e che coincide con il suo contenuto. Il meccanismo variazionale, fondato sull'ornamentazione di un'altezza, non conduce mai il discorso, ovvero il soggetto, al di là dell'equazione stessa, né a una vera «pienezza del suono». Il processo, infatti, tramite l'applicazione di procedimenti standardizzati ripetuti, piuttosto che di sviluppi motivico-tematici veri e propri, si mostra esso stesso in tutta la sua astrazione. Non è un caso quindi che Varèse, proprio costruendo la situazione perfetta in cui un soggetto melodico potrebbe manifestare la propria natura (una melodia accompagnata, abbastanza estesa nel tempo, come nel *Presto*), crei il paradosso: pur astraendo dall'oggetto-pretesto 'melodia' nella sua costituzione strutturale, egli la connota del ruolo di soggetto mantenendone salda la sua funzione nel contesto e inserendola in una forma estremamente rigorosa.

La struttura profonda, tuttavia, si mostra a sua volta in tutta la sua astrazione, ottenuta tramite la ripetizione di uno schema di base più piccolo, a formare una forma esterna equivalente. Esattamente in questo contesto s'inserisce l'idea del cristallo come metafora assunta dal compositore per spiegare le proprie strutture costruttive, secondo cui una qualsiasi formula musicale può essere sviluppata tramite un processo di germinazione multipla del tipo della cristallizzazione, tramite un'*ars inveniendi* che combina oggetti e concetti semplici assegnandogli una nuova forma e quindi un'impressione di continua originalità.¹⁰

L'opinione di un concetto di melodia varèsiano a-storico vacilla se osservato da questo punto di vista e l'idea di motivo musicale non necessariamente originale (prodotto di genio), non entità individualizzata pregna di significato, in una parola 'non-espressivo', in realtà si aggancia alla tradizione musicale colta occidentale. Ciò accade nel momento in cui, come mostra il passaggio in esame, il compositore ricorre *concretamente* ad alcuni principi costruttivi tradizionali che fanno di una linea

⁹ *Ivi*, p. 224-225.

¹⁰ Cfr. E. VARÈSE, *Autobiographical Remarks, dedicated to the memory of Ferruccio Busoni. From a Talk Given at Princeton University, September 4, 1959*, in FLECHTNER *Die Schriften* cit., pp. 338-347: 345-346.

monodica una vera e propria melodia comunemente intesa, e che sono ben sintetizzati in una definizione che Carl Dahlhaus enuncia a proposito del concetto *comunemente inteso* di melodia, a differenza della «musikalische Prosa» schönberghiana:

Melody, as popularly conceived, is characterized above all by rhythmic regularity, by the use of symmetry and repetition: this was a 'formula,' in opposition to which Schoenberg set up the musical "idea," which is expressed "like prose" (prosaisch). "This is what musical prose should be - a direct and straightforward presentation of ideas, without any patchwork, without mere padding and empty repetitions." The traditions of which Schoenberg was the continuer and which he took to their ultimate consequences were those of the nineteenth century.¹¹

Ripetizione, simmetria e regolarità ritmica, se assunte come categorie generali passibili di delineazioni specifiche caso per caso, possono costituire una cornice di riferimento in rapporto alla quale osservare le peculiarità proprie della melodia del passaggio in esame. Sulla scia di questi tre termini, e delle loro possibili concretizzazioni, si potranno analizzare nello specifico quegli strumenti spesso messi in atto da Varèse al fine di trasformare un'occasione-pretesto in un'idea motivica concreta.

Sguardo d'insieme

In una partitura come *Amériques* un passaggio unitario che abbracci cinquanta battute, come quello del *Presto*, non è frequente. Proprio in un contesto di 'crescita' di un'idea musicale si possono indagare meglio 'elementi' e 'principi' regolatori di essa. Le estese dimensioni del passaggio permettono innanzitutto di rilevare come l'atteggiamento comune a tutte le componenti che formano il *Presto* sia riducibile al concetto di *crescita tramite ripetizione* di un elemento-principio basilare che agisce sia al livello di micro-costruzione del materiale (si può definire 'cellulare') sia al livello di strutturazione micro- e macro-formale. Il principio della ripetizione può poi essere declinato ai due modi specifici di applicazione, complementari: la ripetizione ostinata e la ripetizione variata. La prima, in quanto «anti-developmental device»¹² partecipa alla creazione del contesto, dello sfondo 'statico', che mette a disposizione un certo frammento di tempo prolungato; su di esso si stagliano le variazioni, che danno modo di prolungare una *Gestalt*, di mostrarla sotto differenti prospettive e di spostare l'attenzione sul processo stesso di variazione. Il moto della figura nel tempo consente quindi di mostrarne la forma, sia dell'oggetto stesso sia delle sue ripetizioni e trasformazioni, quindi dell'idea complessiva nel tempo. Le ripetizioni (più o meno variate), come nella musica tonale, interessano principalmente figure melodico-ritmiche e strutture armoniche che mirano alla creazione della sintassi pur non applicandone i principi funzionali tradizionali.

Uno primo sguardo complessivo alla struttura diastematica e al corso ritmico del profilo melodico rivela già come l'idea basilare sia organizzata in una forma chiusa, realizzata mediante l'alternanza e la ripetizione di singole unità morfologiche, di carattere fra loro contrastante ma intimamente connesse. Una *Introduzione* e una *Coda*

¹¹ CARL DAHLHAUS, *Between Romanticism and Modernism: Four Studies in the Music of the Later Nineteenth Century*, trans. by M. WHITTALL, Berkeley, University of California Press, 1989, p. 54. Dahlhaus cita da A. SCHOENBERG, *Brahms the progressive*, in *Style and Idea* cit., p. 415.

¹² DERRICK PUFFETT, *Debussy's Ostinato Machine*, Nottingham, University of Nottingham, 1996, p. 33.

incorniciano tre sezioni di andamento melismatico (indicate nella figura con la lettera maiuscola [A]), alternate a due sezioni di passaggio, dal carattere scalare, quasi ‘ sillabico’ (identificate con [B]).

[38] Presto ♩ = 208 (ruvido e acro)

Introduzione

A'

B

A

B

A''

Coda

Fig. 1: *Amériques: Presto*, cifra [38]/I e [33]/II.

Il motore che spinge in avanti l'intera struttura è costituito dall'alternanza fra le tre sezioni [A], ripetute con variazioni, e le due sezioni [B], fra loro quasi identiche, ad eccezione di un'accelerazione ritmica della seconda occorrenza. I due elementi possiedono caratteristiche strutturali che li rendono facilmente passibili di ripetizione e accrescimento, poiché ciascuno è basato su un elemento semplice che, in virtù della sua natura 'modulare', anche quando è sottoposto a trasformazioni, mantiene inalterato il proprio carattere originario. La metafora del cristallo e del processo di crescita per cristallizzazione più volte utilizzata da Varèse sembra descrivere esattamente il processo messo qui in atto nello sviluppo della idea iniziale.¹³

Nel *Presto* l'unità basilare più piccola (che nei cristalli è definita come 'cella elementare' o unitaria), sottoposta a un processo di moltiplicazione, è alla base della struttura esterna, con cui condivide le stesse proprietà costruttive e formali. Esattamente a quanto avviene in ogni organismo in equilibrio, infatti, la condizione *inerziale* prodotta da un meccanismo di accrescimento potenzialmente illimitato ha

¹³ «The crystal is characterized by both a definite external form and a definite internal structure. The internal structure is based on the unit of crystal which is the smallest grouping of the atoms that has the order and composition of the substance. The extension of the unit into space forms the whole crystal.» E. VARÈSE, *The Liberation of Sound*, in *Perspectives on American Composers*, ed. by B. Boretz e E. T. Cone, New York, Norton, 1971, pp. 25-33: 30.

bisogno di una *forza* contraria che opponga al processo moltiplicativo un limite esterno che stabilizzi il sistema, e tale forza si concretizza nella forma.¹⁴

I segmenti melodici (le unità morfologiche) che costituiscono le sezioni formali del *Presto* sono in relazione l'una con l'altra non soltanto per quanto riguarda la struttura cellulare e formale, ma anche perché soggiacciono a un impianto scalare formato da tre insiemi di riferimento, tra i quali le sezioni si muovono utilizzando i gradi comuni come ponti per modulare da una scala all'altra. Questo permette di dar vita a un organismo strutturalmente e formalmente estremamente coeso e coerente che, seppur basato su una riserva minima di materiale di base e su un numero estremamente ridotto di procedimenti di elaborazione, sfugge alla monotonia di una reiterazione statica o inerziale e viene dinamizzato tramite classici procedimenti modulanti. Ai principi di ripetizione e variazione (tramite inversione, trasposizione, elisione, eccetera) e di simmetria, proporzionalità e periodicità, si affianca spesso il principio di ambiguità, inteso come compresenza di fenomeni opposti o differenti (cromatismo-diatonismo, binario-ternario, uso di più strutture scalari contemporaneamente) che, nel loro alternarsi o giustapporsi, in cerca di una risoluzione, dinamizzano gli eventi di per sé statici, mettendo in moto un processo di creazione, soddisfazione e delusione di aspettative.

Note pivot e strutture scalari della melodia

Si può assumere a elemento cardine – o unità elementare – della melodia del *Presto* il bicordo formato dalle due note Fa#-Sol e dall'intervallo di semitono che le unisce. Esso costituisce la pietra angolare a partire dalla quale Varèse costruisce melismi e frammenti di scala che scandiscono le sezioni formali del passaggio. Il Fa#-Sol ricopre anche la funzione di perno scalare e armonico che, pur in mancanza di un centro tonale, agisce come punto di partenza e al contempo polo di attrazione nei confronti delle altre altezze. Esso corrisponde infatti all'intervallo centrale del tetracordo comune alle strutture scalari usate, e al centro di una simmetria inversionale che regola non solo l'estensione diastematica ma anche quella di durata della linea melodica.

L'insieme delle altezze utilizzate nella melodia è circoscritto a un nucleo stabile di note che compaiono sempre in una forma base, formato dalle quattro altezze centrali: Mi-Fa#-Sol-La, alle quali si aggiunge il Do (che occorre tuttavia con una frequenza minore). Agli estremi del tetracordo centrale 'fisso', si dispongono scalarmente due gradi che ricorrono alternativamente nelle due forme: Re/Re# (in basso) e Sib/Si (verso l'acuto).

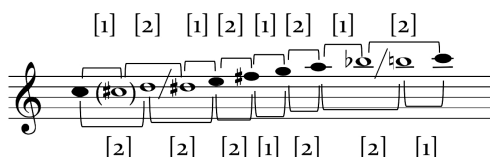


Fig. 2

¹⁴ Nel 1936 Varèse affermava: «Trois principes sont à la base de toute composition: l'inertie, la force et le rythme, avec toutes les contradictions que ceux-ci renferment. » In: E. VARÈSE, *Écrits*, textes réunis et présentés par L. Hirbour, trad. par C. Léaud, Paris, Bourgois, 1983, p. 89. Cfr. PHILIPPE LALITTE, « Rythme et espace chez Varèse », *Filigrane*, 10, 2009, pp. 247-265.

Ordinando le altezze a disposizione, prendendo in considerazione le diverse combinazioni, si possono riconoscere tre strutture scalari di riferimento valide per tutto il passaggio:

- lidia di Do (con il Re bequadro e il Si bequadro),
- acustica di Do (con il Re bequadro e il Si bemolle)
- ottotonica di Do (con Do bequadro, Do#, Re# e Si bemolle).

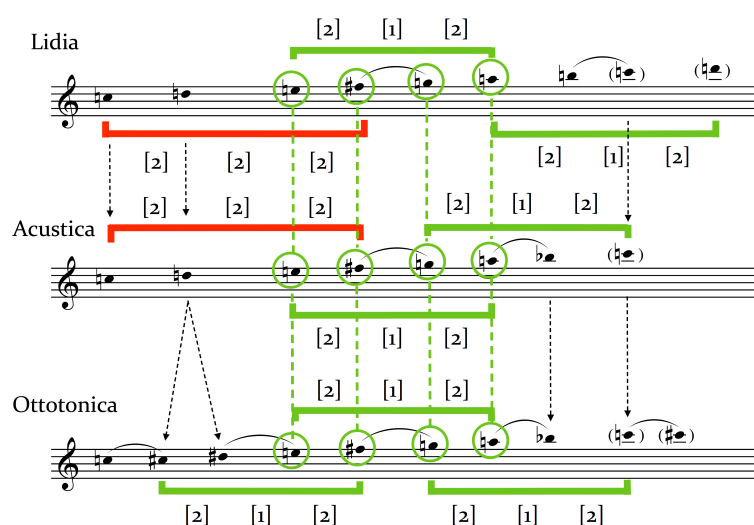


Fig. 3

Il materiale diastematico delle varie sezioni può essere così sintetizzato:¹⁵

- nell'Introduzione, delle sezioni [A] e in parte della Coda, esso è tratto dalla scala ottotonica di Do: o 1 3 4 6 7 9 A
- nelle sezioni [B] esso è basato sulla scala lidia di Do: o 2 4 6 7 9 B
- nella parte finale della Coda sulla scala acustica di Do: o 2 4 6 7 9 A

I tre insiemi mettono quindi a disposizione, oltre al tetracordo condiviso, almeno un altro grado in comune ogni due insiemi (evidenziato con carattere sottolineato). Queste note, che si ritrovano alterate in senso ascendente o discendente, funzionano quindi come note 'segnale' per una 'modulazione' dall'una all'altra scala. Ciò può avvenire sia per mezzo dello spostamento del semitono cromatico (da Si-Do nella lidia,

¹⁵ La nomenclatura scelta corrisponde alle abitudini della *pitch-class set theory* (o = C = Do), con 11 = A e 12 = B. Il [Do#] è indicato fra parentesi quadre poiché nella melodia del *Presto* non è mai esplicitato. In carattere grassetto si evidenzia il tetracordo in comune fra le tre scale.

a La-Sib nell'acustica) o mediante la scissione (da Re a Do#, o da Re a Re#). La presenza di una modulazione e, al contempo, di una situazione di ambiguità tra un campo scalare e l'altro rappresenta l'elemento che conferisce alla melodia una struttura temporale dinamica e direzionata, nonostante l'andamento ricorsivo e apparentemente statico dell'accompagnamento accordale ostinato. Fra tutte queste altezze il Fa#, in particolare, assume l'aspetto di una vera e propria *nota di recitazione* fin dalla sezione introduttiva. Qui il Fa# appare come nota legata o ribattuta, ed è alterata mediante fioritura, con una doppia acciaccatura inferiore e con i trilli, con cui Varèse introduce la seconda altezza centrale di riferimento, il Sol.

Nelle sezioni centrali del passaggio, il Fa# e il Sol ricoprono la funzione di altezze 'reali', fiorite tramite note di volta (nelle sezioni [A]), e come altezze di passaggio di un frammento di scala in progressione (in [B]).

Infine nella Coda, ove il conflitto fra il materiale di [A] e quello di [B] si risolve a favore del primo, la nota Fa# diviene l'elemento che separa le prime quattro ripetizioni (che hanno avvio sulla nota Sol)¹⁶ di un disegno ondulatorio ostinatamente ripetuto. Nel corso di questa reiterazione la nota diviene progressivamente sempre più breve finché, con un andamento in *crescendo moltissimo* e *accelerando sempre*, non scomparirà, per lasciare il posto alla sola serie ondulatoria che, con un effetto cadenzante di *stringendo* precipitoso, conduce alla risoluzione finale. La scala conclusiva, che come si vedrà più avanti espone per la prima volta il modo acustico completo, ha al contempo il ruolo di punto di arrivo di un processo e punto nodale per il passaggio ad una situazione armonica ancora nuova. Nel passaggio al ponte di undici battute che fa subito seguito al *Presto* (cifra [43]/I e [38]/II) la nota Fa# abdica a favore della nota Mi. In queste battute di natura statica, necessarie a frenare e liberare l'energia accumulata nel *Presto*, il Mi, prolungato dagli stessi strumenti precedentemente impegnati nella linea melodica, prende il posto di nota perno attorno alla quale altri elementi strutturali continuano a ripetersi, cristallizzati, diradandosi lentamente e preparando la successione di accordi in "tutti" che condurrà alla ricapitolazione finale.

Le sezioni [A] e la scala ottotonica

Il procedimento generativo della melodia delle sezioni [A] consiste nell'ornamentazione mediante nota del Fa#, ripetuta periodicamente su più ordini a formare un 'reticolo' analogo a quello del cristallo. Esso è formato da un'impalcatura di 'atomi' ordinata – un pattern – che si ripete simmetricamente a intervalli regolari lungo più direzioni nello spazio.

In base ad un'operazione di tipo riduzionistico, si può esaminare la linea melodica di queste sezioni sulla base di tre livelli di struttura, o di elaborazione a partire dalle note fondamentali che costituiscono lo scheletro del disegno. Ciascun livello o grado di elaborazione è ottenuto applicando lo stesso procedimento variazionale – la fioritura, con nota di volta o frammento di scala – in stretta corrispondenza fra struttura esterna (la fioritura) e interna (l'unità di base). L'organismo melodico delle sezioni A è quindi costruito mediante un ampliamento di un nucleo centrale (le note Fa#-Sol), sia verso

¹⁶ Da mettere nel capitolo sulla melodia: Fa#-Sol – cromatico – come Mi-Si – 5e – nella melodia del flauto

l'acuto che verso il grave, su più livelli strutturali. Il modo di procedere alternativamente per grado diatonico e cromatico conduce a una struttura armonico-scalare simmetrica che coincide con la scala ottotonica sul Do, ridotta all'estensione di quinta giusta Re#-Sib. È interessante notare che il frammento scalare ottotonico si dispone, inoltre, simmetricamente intorno al tetracordo di riferimento del passaggio – Mi-Fa#-Sol-La –, che ha nucleo proprio l'intervallo pivot di semitono Fa#-Sol.

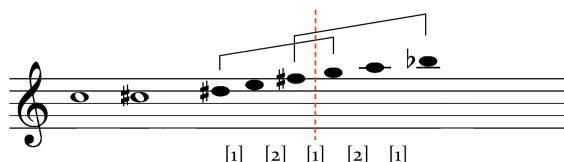


Fig. 4

Parallelamente al principio scalare, un procedimento di ampliamento tramite fioritura con nota di volta e di passaggio regola la crescita delle sezioni melodiche.

Su un **livello strutturale di grado zero (o)**, a partire dalla nota perno Fa#, si otterrà, tramite fioritura con nota di volta superiore, Sol, la cella elementare semitonale Fa#-Sol-Fa#:

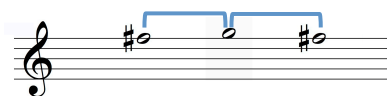


Fig. 5: Cella elementare (o)

L'operazione effettuata sul livello inferiore di fioritura è quindi di natura cromatica (in blu).

Sul **primo livello strutturale (I)**, la cella Fa#-Sol-Fa# si amplia a formare un sistema costituito a sua volta da due celle. In ciascuna di esse, ogni intervallo è a sua volta fiorito diatonicamente, divenendo esso stesso una cella elementare unitaria. Concretamente, come si vede nella figura in basso (FIG ###):

- dal Fa#, fiorito con nota di volta inferiore, si otterrà la cella [a]: Fa#-Mi-Fa#;
- dal Sol, ornato con nota di volta superiore, darà luogo alla cella [b]: Sol-La-Sol.

Le fioriture assecondano la natura delle note di partenza: la nota più grave è fiorita inferiormente e quella più acuta superiormente. Da ciò deriva in primo luogo un rapporto retrogrado fra le due celle ([a]: < -2, +2 >, e [b]: < +2, -2 >); in secondo luogo si osserva come il secondo livello di fioritura, tramite l'alternanza di procedimenti cromatici (in blu) e diatonici (in rosso), espone un frammento di scala ottotonica, che forma il tetracordo comune a tutte le scale usate nel passaggio.

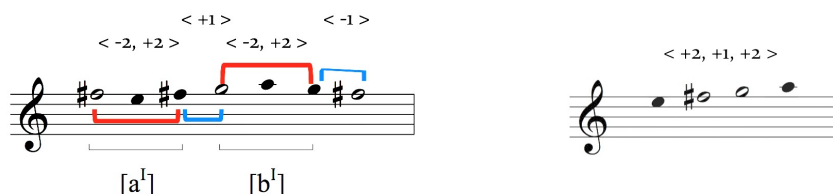


Fig. 6: celle elementari (I)

Su un secondo livello di elaborazione (II), Varèse applica un analogo principio di variazione sulle due celle $[a^1]$ e $[b^1]$ ¹⁷. Ognuno dei due intervalli di $[a]$ e di $[b]$ potrà essere a sua volta soggetto a un ornamento, superiore o inferiore, e perciò ogni cella potrà assumere *teoricamente* quattro forme, anche se nella linea melodica in esame si riscontrano solo alcune di quelle possibili.

La cella $[a]$, ad esempio, presenta solo due combinazioni, una simmetrica parallela ($s + i = [1][2] + [1][2]$), e l'altra simmetrica speculare ($i + i = [2][1] + [1][2]$), dal momento che il suo secondo termine Mi-Fa# è fiorito sempre solo inferiormente:

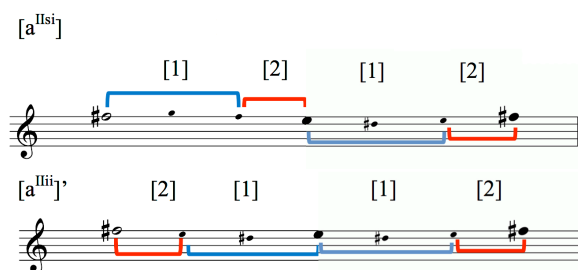
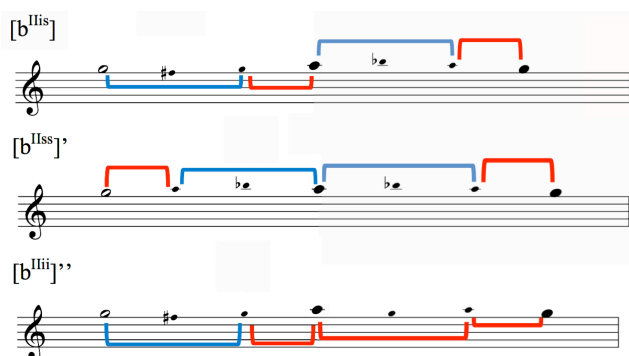


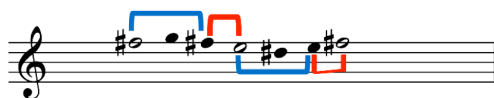
Fig. 7 Combinazione di celle elementari (II)

La cella $[b]$ presenta le seguenti tre strutture di base:

Fig. 8 Combinazione di celle elementari $[b^1]$ (II)

¹⁷ Si legga il numero romano come indicazione del livello strutturale, le lettere minuscole *i* e *s* si riferiscono alla fioritura rispettivamente *inferiore* e *superiore*, mentre la *x* indica un'elisione della fioritura. Infine gli apostrofi fuori la parantesi indicano l'ordine gerarchico di variazione.

Da un punto di vista prettamente teorico si assume come forma base quella che presenta una fioritura completa e alternata dei due intervalli e che produce un movimento ondulatorio che conferisce stabilità alla cella. Questo procedimento non soltanto asseconda il principio di fioritura degli intervalli, ma permette di costruire strutture simmetriche estremamente stabili che si estendono ugualmente in tutte le direzioni. Pertanto la forma base completa della cella elementare diatonica [a^I] (Fa#-Mi-Fa#, inferiore) sarà quella che presenterà dapprima una fioritura superiore e poi una inferiore (ossia un profilo *Up-Down-Up*) e basata su una struttura scalare ottotonica:

Fig. 9a [a^{Iis}] (II)

La cella elementare [b] (Sol-La-Sol, superiore) si espanderà pertanto nella forma base [b^I] tramite fioritura dapprima inferiore e poi superiore:

Fig. 9b [b^{Iis}] (II)¹⁸

Assumendo il principio del movimento ondulatorio (alternanza tra onda superiore e inferiore o viceversa) come una qualità ricercata della linea melodica del *Presto*, si assume la forma alternata della direzione delle fioriture (dunque sia ^{si} sia ^{is}) come un carattere di stabilità delle celle; viceversa la ripetizione di una stessa direzione di fioritura (ⁱⁱ e ^{ss}) produce una più elevata ridondanza, e quindi una minore variabilità diastematica, e dà luogo a forme meno stabili¹⁹. Rispetto alle precedenti, quindi, le celle fiorite soltanto in una direzione tramite l'*inversione* della fioritura del primo solo dei due intervalli, sono considerate appartenenti a un ordine gerarchico inferiore e sono indicate con ' in apice esterno alla parentesi quadra. Un ulteriore motivo di instabilità è dato dal fatto che, a causa della duplicazione della fioritura, viene meno l'alternanza regolare tra movimenti di grado cromatico e diatonico, producendo uno sfasamento tra il profilo della singola cella e la struttura scalare di riferimento generale. In base a un procedimento già incontrato nell'analisi comparata con *Peripetie*, Varèse sfrutta il principio di trasformazione del profilo della struttura di base per creare variazioni nella frase.

¹⁸ L'ultima fioritura a conclusione delle forme [b] inserita da Varèse nella melodia permette di collegare questa forma all'eventuale ripetizione della forma [a], che inizia con Fa#.

¹⁹ Il principio di alternanza nella direzione di ampliamento della figura può essere associato a una delle proprietà strutturali primarie della cristallina, basata su un processo di accrescimento svolto in tutte le direzioni atto a riempire lo spazio a disposizione tra più celle unitarie.

Nelle sezioni [A], ad esempio, egli utilizza fioriture ‘unidirezionali’ sia per le celle [a] (un tipo, con doppia fioritura inferiore [a^{IIii}]) sia per [b] (con fioriture doppie superiori [b^{IIss}] e inferiori [b^{IIii}]).²⁰



Fig. 10 Forme unidirezionali (II)'

Varèse altera la regolarità del sistema mediante una serie di variazioni per contrazione e ampliamento (mediante elisione e aggiunta di altezze). In linea teorica, è possibile ordinare gerarchicamente le forme delle celle, mettendo in evidenza il processo di trasformazione parallelo fra le due celle [a] e [b], deducendo alcune proprietà principali del procedimento elaborativo.

Una prima tipologia di variazione, tramite elisione di note, è indicata con " in apice e con una ^x in corrispondenza della fioritura elisa. Nel pezzo entrambe le celle corrispondenti [a^{IIix}] e [b^{IIix}] presentano forme variate per elisione del secondo termine, con fioritura del solo primo termine:

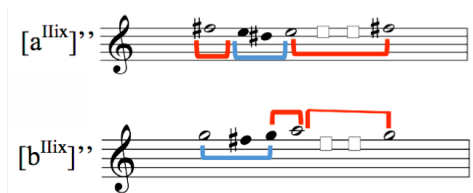


Fig. 11 Forme variate per elisione (II)

La forma più lontana dalla cella base è ottenuta mediante una doppia variazione, tramite elisione e aggiunta di nuove altezze (evidenziate nelle figure con una freccia). Varèse amplia così l'ambito di estensione del disegno, lasciando immaginare un'ulteriore fioritura del II livello di elaborazione (Do₄ come fioritura del Re# e Si₄ del Sib₄).²¹

²⁰ Sia la forma inespressa [a^{IIss}] che quella espressa [b^{IIii}] appartengono ad un II livello di elaborazione perché, presentando la fioritura dei gradi Mi e La, non esplicitano le note Re# e il Sib che invece costituiscono le altezze identificative del presente livello di elaborazione. Ciò produce, inoltre, un decadimento della struttura simmetrica intorno alla nota centrale e uno squilibrio fra le componenti cromatiche e diatoniche dell'intero pattern (vedi [b^{IIii}]).

²¹ Così facendo l'estensione complessiva della melodia è ampliata alla settima maggiore Do-Si (richiamando la settima di apertura della melodia del primo tema del flauto).

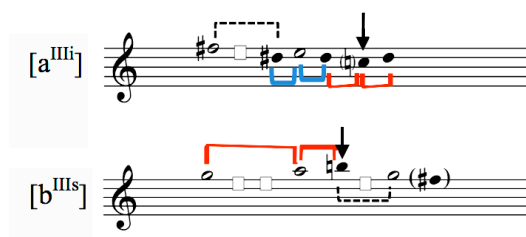


Fig. 12 Forme variate (elisione e aggiunta) (III)

Come si vedrà poco più avanti, le due note alterate cromaticamente ricoprono il ruolo fondamentale di gradi 'segnale' per la 'modulazione' verso le sezioni B successive.

Nella figura che segue sono schematizzate tutte le forme delle celle usate, ordinate in base ai livelli di elaborazione e ai gradi successivi di variazione, sia per le celle [a] che per quelle [b].

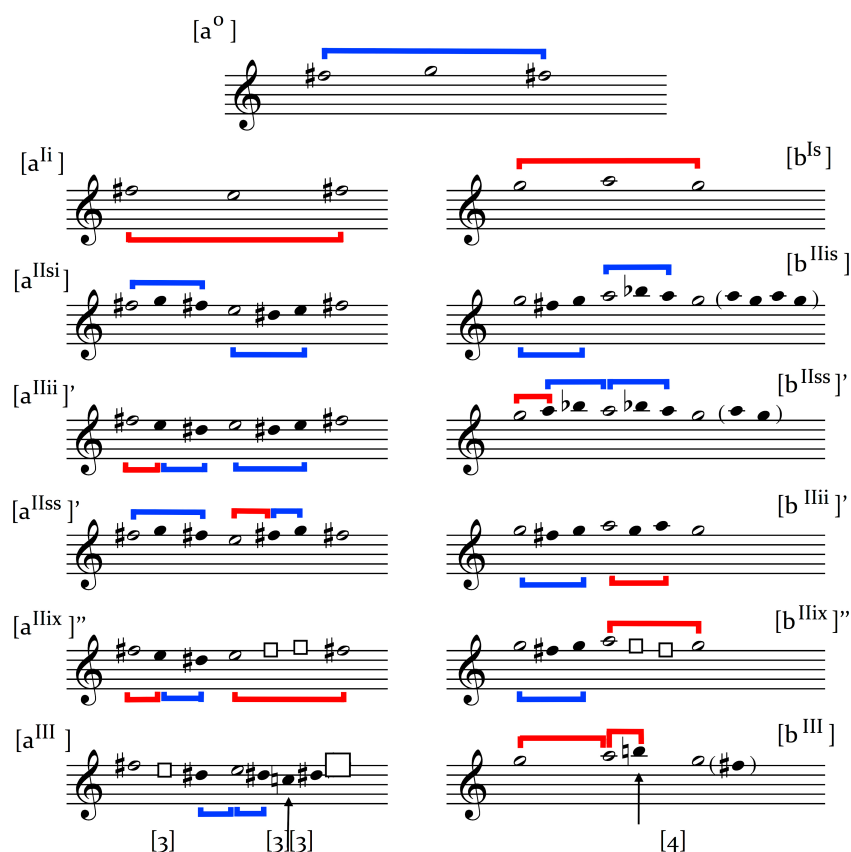


Fig. 13

La figura in alto mette in evidenza:

- l'alternanza fra fioriture nei tre ordini di elaborazione: cromatiche (o), diatoniche (I), e cromatiche (II);
- la presenza di fioriture contemporaneamente cromatiche e diatoniche nel II livello;
- l'aggiunta di gradi diatonici di terza minore e di seconda maggiore in corrispondenza del III livello;
- la corrispondenza fra procedimenti di variazione nei livelli strutturali corrispondenti fra le celle [a] e [b] (evidenziati nella figura per mezzo di linee di collegamento verticali tra le altezze ferme tra un grado e variazione e l'altra, quasi identiche per le due celle);
- il principio di inversione nell'andamento ondulatorio tra le celle [a] e [b].

Se si posiziona ciascuna cella all'interno delle sezioni [A] della linea melodica, emergono alcune interessanti proprietà della loro struttura fraseologica e sintattica:

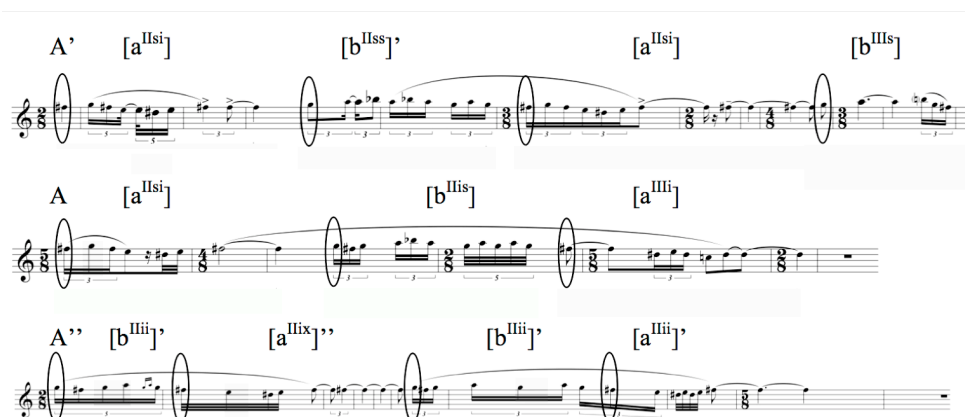


Fig. 14

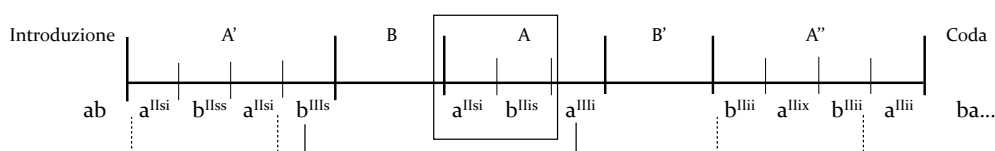


Fig. 15

Si osservano due strutture simmetriche sovrapposte ma fra loro sfasate, una di tipo morfologico e l'altra strutturale.

Innanzitutto si rileva una continua e regolare *ripetizione alternata* delle due celle [a] e [b], organizzate nelle tre sezioni in modo tale che, alle tre celle della sezione A (simmetriche specularmente [a][b][a], con centro in [b]) ne corrispondano quattro di A' ([a][b][a][b], con una simmetria parallela) e altrettante di A'', disposte in senso retrogrado ([b][a][b][a]).

Al contempo, partendo da A, si incontra prima di tutto: uno stato di maggiore stabilità, prodotto dalle celle più complete e tra loro complementari e con oscillazione speculare ($[a^{IIsi}]$ $[b^{IIis}]$) che coprono il segmento della scala ottotonica di riferimento (esteso di un grado in entrambi i lati rispetto al tetracordo centrale, dal $Re\#_4$ al Sib_4). Avanzando specularmente in entrambe le direzioni, si contrappongono quindi le celle più instabili, che corrispondono allo stadio di variazione più lontano dalla forma base, con note estranee alla serie scalare ottotonica e con funzione modulante verso le sezioni B ($[b^{IIIs}]$ verso sinistra e $[a^{IIii}]$ verso destra), e al contempo con l'estensione maggiore dell'intero passaggio sia verso il grave che verso l'acuto (da Do_3 a Si_4). Seguono, da entrambi i lati, i gradi intermedi di variazione:

- all'inizio della melodia, in A', compaiono le forme delle celle più stabili - $[a^{IIsi}]$ $[b^{IIss}]$ $[a^{IIsi}]$ -, con estensione uguale alle celle centrali (dal $Re\#_4$ al Sib_4), tutte con la curva superiore in prima posizione;
- nella direzione opposta, quindi all'inizio di A'', si trovano le forme dello stesso livello strutturale (II) ma meno stabili - $[b^{IIii}]$ $[a^{IIix}]$ $[b^{IIii}]$ -, con riduzione di estensione nella parte superiore (fino al La_4 anziché Sib_4) e con inversione nella successione delle due celle e conseguentemente con inversione della curva - con quella inferiore in prima posizione.

Ciò significa che dall'inizio e fino al centro del passaggio si avranno curve del tipo superiore-inferiore o superiore-superiore (con maggioranza di curve superiori), mentre dal centro in poi esse saranno invertite nell'ordine inferiore-superiore o inferiore-inferiore (queste ultime in maggioranza). Se su un livello macroscopico, quindi, la melodia è costruita in base a un ordine regolare e simmetrico, dal punto di vista strutturale (sia di altezze che di profilo della curva) Varèse costruisce una forma che muta nel corso temporale, secondo un diagramma di movimento che può essere schematizzato nella forma seguente:

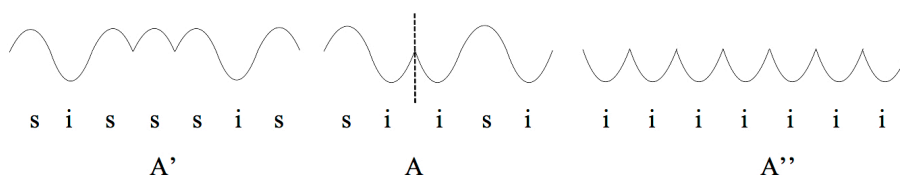


Fig. 16

L'ultima cella [a^{liii}], di estensione ridotta alla terza minore Re#-Fa# tramite un movimento ondulatorio solo inferiore, separa le ultime tre forme di variazione da quelle che compongono la Coda. Dopo le due celle di passaggio [a^{liix}]-[b^{liix}], entrambe variate, con onda solo inferiore ed elisione della seconda fioritura, si susseguono infatti sei ripetizioni ostinate delle celle [b^{ls}] (la più semplice e meno estesa, Sol-La-Sol) e [a^{liix}], che assieme esibiscono il disegno ondulatorio in accelerando che conduce alla conclusione del *Presto* (Fig. 1).

Sezioni B: scala lidia e ambiguità scalare

Tra le sezioni A', A e A'' Varèse inserisce due sezioni [B], che sono in rapporto di complementarità e contrasto dal punto di vista sia costruttivo sia espressivo con [A]. Esse rappresentano l'elemento fisso del *Presto* e, a guisa di *refrain*, sono ripetute fra loro identiche dal punto di vista diastematico, sebbene leggermente variate nel ritmo:

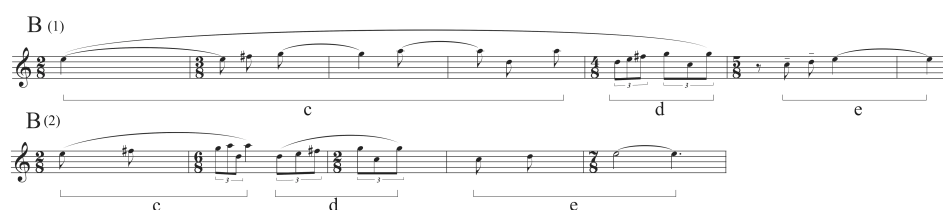


Fig. 17

Strutturalmente la frase è costruita come una progressione discendente di grado diatonico composta da tre frammenti di scala, indicati con le lettere [c, d, e], basati sul circolo delle quinte.²² Più in particolare, la linea melodica è costruita sul frammento del circolo che va da Mi a Do (Pycnon), e in modo tale che le note di inizio e fine di ogni modulo di progressione (in basso cerchiati in rosso) espongano le quinte in ordine rispetto alla successione.

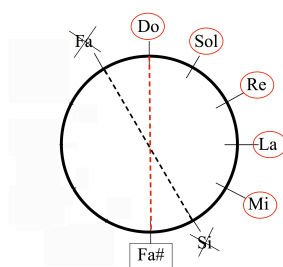


Fig. 18a

²² Un aspetto interessante questo, che collegherebbe il disegno delle sezioni [B] al motivo del flauto di apertura della composizione, costruito sullo stesso segmento del circolo delle quinte, con l'aggiunta solo del Si naturale (nota che in questo passaggio viene accuratamente evitata).

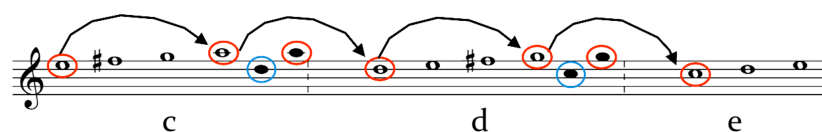


Fig. 18b

Inoltre l'intervallo di quinta è reso ancora più esplicito mediante il salto discendente-ascendente posto a conclusione dei moduli [c] e [d], con l'aggiunta dell'elemento che varia l'oggetto 'progressione' di natura scalare. La nota inserita nella progressione (fig. 18b, in blu) anticipa l'altezza d'inizio del modulo seguente, rispettivamente il Re per [d] e il Do per [e], e riveste quindi la funzione di elemento di connessione tra i frammenti di progressione.

Il procedimento non è ripetuto, tuttavia, nel caso dell'ultimo termine [e]. La progressione è infatti condotta a conclusione proprio quando si raggiunge la nota di partenza, Mi, ovvero quando il corso in avanti è pronto a esibire di nuovo il Fa#, nota perno delle sezioni seguenti. Il fatto, poi, che alla seconda apparizione il disegno sia ripetuto identico, interrompendosi sul Mi nonostante la sezione seguente [A"] inizi sul Sol invece che sul Fa#, riconduce alla struttura scalare del passaggio e al principio fondamentale dell'ambiguità armonica, che Varèse sfrutta per lasciare il corso melodico aperto a diverse possibilità di modulazione. Nel caso specifico la costruzione irregolare di [e] rispetto ai due termini precedenti permette di evitare di dover scegliere tra una prosecuzione verso una progressione modulante o una tonale. Nel primo caso, rispettando quindi la prosecuzione della progressione lungo il circolo delle quinte, si sarebbero dovute esporre le altezze Fa-Sib-Fa, laddove il Fa, fuoriuscendo dal tetracordo di base della melodia intera, sarebbe nota estranea a tutte le tre scale di riferimento. Proseguendo invece mediante una progressione 'tonale', quindi con le note Fa#-Si-Fa# (fermo restando il salto di quinta giusta), si sarebbe esplicitata immediatamente la scala lidia come scala di riferimento delle sezioni B. L'utilizzo di altezze comuni a tutte e tre le strutture scalari conferisce al motivo un senso di apertura e imprevedibilità. Entrambe le sezioni [B] hanno inizio, infatti, con il tetracordo ottotonico comune Mi-Fa#-Sol-La, che consente una potenziale prosecuzione con una delle tre strutture scalari. Il Re, raggiunto con il primo salto di quinta, esclude fin da subito un proseguimento sulla scala ottotonica, mentre l'assenza di entrambe le altezze Si e Sib rende plausibili entrambe le alternative di utilizzo rispettivamente della scala lidia e di quella acustica. La conclusione della progressione tramite una variazione del modello con il segmento Do-Re-Mi conferma infine questa ambiguità.²³ A questo punto il ruolo delle altezze 'segnale' diviene fondamentale. Il Si bequadro, ad esempio, estraneo al frammento scalare ottotonico delle sezioni [A] e posto nel punto di cerniera tra A' e B (1) suggerisce una modulazione verso una scala lidia; l'assenza del Si nella sezione seguente B ne impedisce, tuttavia, la conferma. Anche l'estensione della melodia sul Do bequadro in corrispondenza dell'ultima cella [a^{III}] di A, che rompe la regolarità del movimento per grado ottotonico succedendo al Re#₄ senza l'esplicitazione del Do#₄, lascerebbe ipotizzare una modulazione,

²³ Un procedimento analogo è alla base della struttura del motivo del flauto, ove viene evitato il Fa/Fa#, entrambi esposti invece dal fagotto.

confermata dal Re bequadro invece che # nella seguente sezione B(2). Poiché il Do è nota comune sia alla scala lidia sia a quella acustica, l'ambiguità tra le due strutture rimane anche in questo caso irrisolta. Nell'ultima sezione [A''], infine, questa incertezza è prolungata mediante una riduzione dell'estensione scalare normalmente di quinta (Re#-Sib) al tritono Re# – La, evitando sia il Sib-segnale della scala ottotonica (in comune con la scala acustica) sia il Si bequadro-segnale per una possibile modulazione verso la scala lidia. La risoluzione dell'ambiguità, e quindi lo scioglimento della tensione mantenuta lungo tutto il passaggio, sarà raggiunto soltanto in corrispondenza della scala conclusiva nell'ultima battuta del *Presto*, ove il Re# abbassato a bequadro e il Sib indicano inequivocabilmente la conclusione sul modo acustico.

Si considerino ora le altezze delle sezioni B come *reservoir* di possibili intervalli all'interno del totale cromatico. L'inizio della progressione sul Do e la sua interruzione sul Mi, che impedisce una prosecuzione sulle due altezze esterne Fa e Si, comporta l'assenza degli intervalli di seconda minore e di tritono dall'intera linea melodica. Proprio il Fa#, aggiunto come nota di passaggio estranea alla struttura di quinte successive, apporta all'insieme i due intervalli mancanti, divenendo così l'elemento funzionale di allontanamento dal campo diatonico e segnale di apertura cromatica.²⁴ Da un punto di vista della funzione espressiva, le sezioni [A] e [B] appaiono in un primo momento contrastanti. Il movimento melismatico che ruota intorno a una sola nota e l'utilizzo della base scalare ottotonica, caratterizzata da una struttura simmetrica, conferiscono alle prime un aspetto di instabilità e un atteggiamento interrogativo e non risolto, seppur statico. Di contro i frammenti melodici in progressione delle sezioni [B], con il loro andamento diatonico scalare basato sui modi lidio e acustico e con una durata delle sue articolazioni interne in media quasi doppia, tendono a riportare una certa quadratura nella frase.²⁵ Il carattere affermativo del disegno in progressione non si traduce, tuttavia, in un effetto di dinamismo, ma tende a mimare una spinta in avanti, che viene tuttavia inibita dall'ambiguità scalare e subito ricondotta all'equilibrio iniziale. L'oggetto progressione, che storicamente ha un ruolo fondamentale nello sviluppo temporalmente direzionato dell'idea musicale, viene quindi privato della funzione originaria e trasformato in un congegno che agisce, in realtà, nella direzione opposta di una ciclicità. La nota Mi, posta alle due estremità delle sezioni [B], conferma ogni volta il ritorno dell'idea ricorsiva di [A], e impedisce l'approdo a un campo di riferimento modale definito.

²⁴ Lo stesso può dirsi nel caso della melodia del flauto e della settima maggiore iniziale Si-Do ottenuta tramite lo spostamento del Si all'inizio della successione condotta lungo il circolo delle quinte. Cfr § 1.1.a.

²⁵ Mentre il valore più breve utilizzato nelle sezioni [B] è costituito dall'ottavo in una terzina in 6/8, nelle sezioni [A] esso si riduce al trentaduesimo in una quintina in 2/8. Cfr. fig. 1.

La Coda e la scala acustica

La Coda del *Presto* è formata, infine, dall'associazione della cella più semplice [b^{Is}] e dalla cella [a^{IIix}]", ed espone quindi un frammento della scala ottotonica di Do:

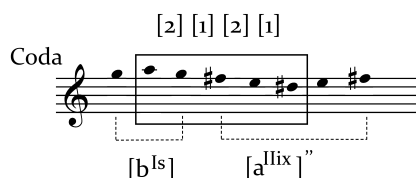


Fig. 19

La struttura ripetitiva-oscillatoria (Fig. 20) sostiene l'intento espressivo dello «stringendo» ostinato finale, rendendo il disegno sempre più conciso. Ciò avviene non soltanto al livello del profilo ritmico, ma anche nell'estensione diastematica del motivo: privato del Sib, il pattern motivico è ridotto a un'estensione di tritono (Re#-La), spostando il perno simmetrico dall'intervallo Fa#-Sol alla sola nota Fa#. Inoltre la contrazione della durata del Fa#, che va del tutto scomparendo nelle ultime tre ripetizioni (ridotta a solo grado di passaggio), trasforma la curva originariamente costituita dalle due celle [a] e [b] in un oggetto ormai indivisibile. In questa forma reiterativa continua esso verrà poi usato, seppur variato, come motivo tematico del *Grandioso* finale.



Fig. 20

Il momento di allentamento della tensione è raggiunto solo nel punto conclusivo dell'arco melodico, dove con un gesto ascendente Varèse espone per la prima volta l'intera scala acustica, con cui egli 'apre' il disegno oscillatorio chiuso e reiterativo del *Presto* e prosegue oltre. La tabella in basso offre una sintesi delle strutture scalari utilizzate in tutto il passaggio:

Sezione	Altezze	Altezze (semitoni)	Scala/Modo di riferimento	Nota segnale per scala/modo	Nota segnale per modulazione
Introduzione	Re# - Mi - Fa# - Sol	1 2 1	Ottatonica	Re#	
A'	Re# - Mi - Fa# - Sol - La - Sib - Sibeq.	1 2 1 2 1	Ottatonica	Re#, Sib	Si beq.
B (1)	(Sibeq) - Do - Re beq - Mi - Fa# - Sol - La	2 2 2 1 2	Lidio	Re beq. (Si beq.)	
A	Do beq. - (Do#) - Re# - Mi - Fa# - Sol - La - Sib	1 2 1 2 1 2 1	Ottatonica	Re#, Sib	Do beq.
B (2)	Do - Re beq - Mi - Fa# - Sol - La	2 2 2 1 2	Lidio - Acustico	Re beq.	
A''	Re# - Mi - Fa# - Sol - La	1 2 1 2	Ottatonica	Re#	Mancanza Sib
Coda	Re# - Mi - Fa# - Sol - La	1 2 1 2	Ottatonica	Re#	Mancanza Sib
Scala finale	Fa# - Sol - La - Sib - Do - Re - Mi	1 2 1 2 2 2	Acustico	Re beq. - Sib	

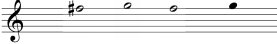
Fig. 21

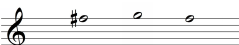
Strutture simmetriche: Contenuto e Forma

L'elemento costruttivo basilare costituito del materiale cellulare – ossia la cella generativa [a°] (Fa#-Sol-Fa#) – agisce non solo su un piano strutturale ma anche al livello formale, realizzando una forma tripartita ad arco, A-B-A, determinando la struttura di entrambe le sezioni A e B, e dando un ordine all'organizzazione interna delle micro-sezioni.

Sezioni A. Se si assumono come punti di riferimento le altezze del livello più profondo (grado 0), appare evidente come Varèse costruisca la struttura formale macroscopica sulla base della cella generatrice (microscopica) Fa# – Sol – Fa#. Essa corrisponde esattamente all'organizzazione delle altezze nella sezione centrale [A], ove i tre motivi che hanno inizio sulle tre note fondamentali danno luogo alla successione fraseologica A-B-A. Nelle due sezioni che, rispettivamente, precedono e seguono quella centrale A, la nota Sol (dunque l'elemento B) è aggiunto rispettivamente come ultimo (A') e come primo (A'') elemento alla struttura elementare ABA, formare le successioni ampliate e retrograte ABAB (in A') e BABA (in A'').

A B A B

A' = 

A = 

A'' = 

Fig. 22

Questa costruzione dà luogo a una regolare successione di celle costruite sul Fa# e sul Sol, mentre l'inserimento delle sezioni B contrastanti rafforza l'unitarietà della struttura fraseologica sfruttando il principio dell'eterogeneità e dell'alternanza. Proprietà quali la simmetria palindromica e la struttura ondulatoria, e i principi di crescita per moltiplicazione e accumulazione contenuti nella cella generatrice, sono quindi trasferiti su tutti i livelli di elaborazione successivi. La visualizzazione dell'ordine di successione delle sole sezioni A (livello o), mostra come una tale organizzazione, realizzata per mezzo di una ripetizione dell'elemento basilare ABA, realizzi una simmetria palindromica centrata nella cella 'stabile' centrale [b^{llis}], dell'elemento di mezzo B, baricentro della sezione centrale A.



Fig. 23

Una corrispondente struttura palindromica si riscontra anche al **livello del I grado di elaborazione**, ovvero di fioritura. Ogni ornamentazione delle note Fa# (fig. 24, in rosso) e Sol (in nero), del livello o, costituirà nel suo piccolo una forma ad arco. Le altezze che compongono questo grado intermedio di fioritura corrispondono quindi alle note del tetracordo di base dell'intera linea melodica (cerchiate in nero), che danno luogo a onde più ampie, ascendenti e discendenti, 'duplicate' di numero rispetto al livello precedente.

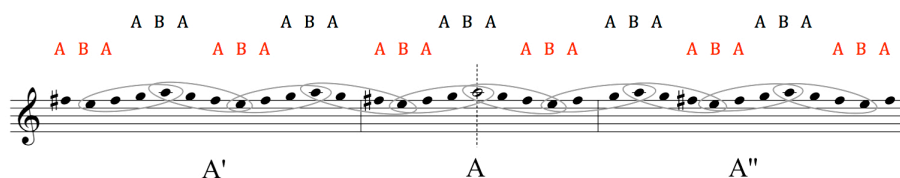


Fig. 24



Fig. 25 Esempio disegno palindromico nella Coda

Se si prende in considerazione l'intera linea melodica, si vede che l'asse palindromico, che corrisponde con la nota La, è al contempo l'altezza centrale della cella 'pivot' [b^{llis}], quindi della cella centrale di [A] che corrisponde alla sezione

centrale non solo tra le sezioni [A] ma anche della struttura intera del passaggio, comprese le sezioni B, l'Introduzione e la Coda.

Anche il rapporto di durata fra le sezioni e rispetto all'intero passaggio è estremamente calcolato, e dimostra una relazione biunivoca con la struttura formale complessiva. Esso è infatti costruito in modo tale che, non solo la struttura delle sezioni centrali [A] e [B] sia proporzionalmente organizzata sotto forma di simmetria speculare per le prime e parallela per le seconde:

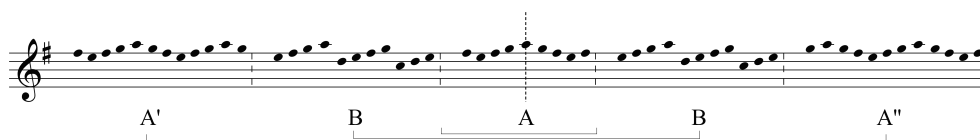


Fig. 26

ma anche la durata complessiva – comprese Introduzione e Coda – soggiaccia allo stesso principio simmetrico: la lunghezza delle battute e il metro dell'intero *Presto* è infatti calcolato in modo tale che la nota La (in A) cada esattamente alla metà della lunghezza dell'intero passaggio, ovvero sul settantacinquesimo ottavo dei centocinquanta totali (Cfr. fig. 1).

Il II livello di fioritura, ultimo grado di elaborazione, sarà volto invece a introdurre nella struttura ripetitiva e regolare quegli elementi che, pur basati sugli stessi principi costruttivi (*in primis* la fioritura per mezzo di note di volta), variano il pattern basilare creando una varietà melodica.

Quanto esposto finora conduce a un'idea dell'intera linea melodica come di una costante strutturazione, a più livelli simultanei. intrecciati gli uni negli altri (microstrutturali e macroformali), fondata su un sistema fisso – il modello ad arco ABA – elaborato secondo principi formali insiti nel sistema, come quelli di ricorrenza (B-B), di variazione (A-A'-A'') e di contrasto (A-B), applicati sia sui materiali sia sugli elementi fraseologici e formali. In questo modo, come in un cristallo, le unità elementari danno vita all'intelaiatura più interna che, in base a un processo di autoricorsività, 'cresce' senza modificare principi ed elementi basilari.

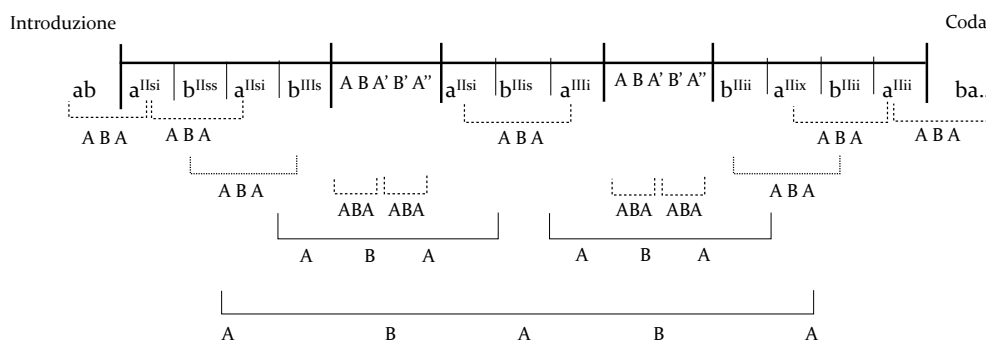


Fig. 27

Per concludere si osservino l'Introduzione e la Coda.

Il carattere di provvisorietà delle battute introduttive è reso tramite l'esposizione dell'idea motivica originale, ove la nota perno Fa# è ripetuta e fiorita dapprima mediante un'acciaccatura doppia ascendente (Re#-Mi) e poi per mezzo del trillo (Fa#-Sol). Dal punto di vista morfologico, questa struttura sottolinea lo stato di sospensione che, come si vedrà più avanti, è al contempo sottolineato da uno stato di fissità armonica nell'accompagnamento. Al contrario la coda, finalizzata a realizzare l'attesa risoluzione del 'conflitto' fra A e B a favore del primo termine, dovrà intensificare l'idea di A nella sua forma conclusiva più coerente e ormai stabilizzata, quindi non più mediante la variazione diastematica delle altezze ma tramite l'incremento ritmico, ostinato e incalzante, dell'idea ripetuta.

Una materia sonora organizzata modularmente, come la melodia del *Presto*, tenderà per natura a uno stato di inerziale di permanente reiterazione e ampliamento, al quale si opporrà una forza contraria, generata dalla forma, che tenderà a limitare il processo di crescita.²⁶ Tra queste due forze polari che agiscono in opposte direzioni – una illimitata, estensiva, generativa che crea la materia, e una limitante che applica alla prima una forma – si produce un costante stato di gravitazione e di ricerca di equilibrio, ossia di stabilità. «As long as force and inertia are left to themselves they produce only a succession of disordered accidents with no definite laws, giving the impression of non-similar trajectories abruptly cut», scriveva Varèse nel 1936. «In such a state – aggiungeva:

no form is possible for lack of any element of stability. These centers of Force-Nihil submit force and inertia to a regular and constant pulsation, whose permanence creates the definitive, the enduring form. But do not think that this state is static because nothing in nature is static but everything is submitted to a law of alternance which makes its duration a perpetual movement, a series of pendulum-like comings and goings of which the whole ensemble of phases constitutes its being.²⁷

La forma del passaggio *Presto* rappresenta un esempio chiaro di una dialettica fra staticità e dinamismo, fra chiusura e labilità, realizzata secondo un principio formale ancora una volta tradizionale, per molti aspetti riconducibili a quelli di uno Scherzo in cinque parti sviluppato già fin dal tardo Beethoven. Non solo la struttura ABABA, ma anche per quanto riguarda il tempo (veloce, con metro ternario e urti metrici), l'articolazione (con contrasto tra la melodia legata e l'accompagnamento staccato,

²⁶ Nel loro studio sulla morfologia musicale, Levy e Levarie scrivono a questo proposito: «Here unlimiting is manifest in endless repetitions of the structural units, of matter. The growth would result in "cancerization" of the world unless checked by the polar limiting force of form. This limiting first affects the internal structure of matter. Thus it appears early as a necessary condition in atoms and molecules. Although in "free energy" the distinction between matter and form is hard possible, limiting asserts itself already in the quantum concept. External form clearly appears in "directed energy", as in a magnetic field. As soon as matter becomes polarized with form, it becomes identical with content. This new opposition of content to form carries into the open the original dyad of the unlimited and the limited». SIEGMUND LEVARIE and ERNST LEVY, *Musical morphology: A Discourse and a Dictionary*, Kent, Kent State University, 1983, p. 181.

²⁷ E. VARÈSE, *The Liberation of Sound*, in *Contemporary Composers on Contemporary Music*, ed. by E. Schwartz and B. Childs, New York, Holt, Rinehart and Winston, 1967, pp. 195-208, capitolo «New Instruments and New Music» (1936), pp. 196-197.

brillante e spiritoso) e il carattere *Presto*, affrettato, con spostamenti di accenti e contrasti dinamici (creati tramite i pieni e vuoti dell'accompagnamento) e realizzato tramite un materiale motivico adatto alla ripetizione. La stessa posizione del passaggio all'interno della forma complessiva, prima della 'ricapitolazione' nel finale (*Grandioso*), rimanda a una funzione 'classica' del 'movimento'. Anche in questo caso, inoltre, Varèse delinea chiaramente tanto l'inizio della sezione, con la ripetizione del tema del flauto in forma di falsa ripresa, quanto la conclusione, con la volata ascendente sulla scala acustica; il passaggio testurale che segue, dalla gestualità prolungata del *Presto* ma resa più vaga e lassa, si presenta anch'esso come un efficace mezzo espressivo-formale di rilassamento della tensione e preparazione all'entrata del finale seguente. Il principio formale proprio dello Scherzo, fondato sulla ripetizione e sul contrasto e sintetizzato nella forma ABA, ricopre nel passaggio un ruolo chiave che, dalla concezione formale è trasferito sulla strutturazione più profonda del materiale, tanto nella morfologia e nella 'fisiologia' delle cellule elementari, sia al livello di impianto scalare, e dunque di struttura armonica usata. Una siffatta forma, estremamente calcolata e 'costruita' sul concetto di introduzione-corpo-coda, è riscontrabile anche nel processo di variazione del materiale in sviluppo, non inficiato dalle ripetizioni. Si pensi alle oscillazioni diastematiche che, dalla nota Fa# quasi tenuta, dell'introduzione, si amplia e raggiunge il grado massimo ai due estremi della sezione centrale A, con le note Si e Do, e successivamente si contrae di nuovo sul disegno oscillatorio della coda tra il Re# e il La. Una certa direzionalità nel processo di sviluppo, nonostante la forma simmetricamente chiusa, è rilevabile anche nella sempre maggiore conglomerazione tra eventi statici ed eventi dinamici man mano che si procede verso la Coda finale.

YOUR MEANS OF INVENTION...

... HARMONY

L'agile e fluente linea melodica, affidata ai legni acuti e circoscritta nell'ambito di estensione della settima maggiore $Do_5 - Si_5$, è sostenuta da un accompagnamento di carattere ostinato: impulsi secchi, in un'alternanza tra battere e levare, contrappuntano l'andamento legato con un altro contrastante e complementare, dal ritmo sincopato. Quest'ulteriore strato sonoro esposto da una compagine mista di archi, fiati e percussioni, è disteso sul registro medio-basso della partitura, di cui ne copre circa quattro ottave ($Re_1 - Do\#_5$)¹. Esso si distingue nettamente per le sue caratteristiche timbrico-espressive dalla melodia, con cui si interseca in soli tre brevissimi istanti, nella sezione centrale del passaggio (cifra 40/I e 41/I). Oltre ad una funzione dialogica (di sostegno, complemento o contrasto) dal punto di vista ritmico e timbrico, l'accompagnamento presenta un ruolo funzionale nei confronti dello sviluppo della forma del passaggio. Se dal punto di vista macroscopico esso si basa sugli stessi principi strutturali su cui poggia la melodia – ossia sulla ripetizione ostinata di strutture, più o meno variate –, la sintassi, sia al livello delle altezze sia al livello di ordine di successione delle strutture basilari, come si vedrà, crea un movimento interno che rende questo strato, solo apparentemente rigido, dotato di un forte dinamismo che agisce sull'intero corpo sonoro. In questo capitolo si è scelto di analizzare separatamente lo strato dell'accompagnamento armonico da quello delle percussioni ad altezza indeterminata. Quest'ultimo, infatti, agisce dialogicamente (con funzione alternativamente di sostegno o contrasto) nei confronti sia della melodia sia dell'accompagnamento armonico e la sua trattazione non può prescindere da una preliminare analisi di questi due corpi sonori. Ciò inoltre consente di delineare due aspetti tra loro complementari, che verranno trattati in modo più esaustivo nel corso dei capitoli analitici che seguono: l'organizzazione delle altezze (nel presente paragrafo) e quella del ritmo (nel successivo), analizzandone i rapporti funzionali tra loro e con la linea melodica. Trattandosi di un accompagnamento formato da strutture armoniche basilari ripetute e da poche loro variazioni, in questa parte iniziale del testo, inoltre, ci si concentrerà sulla morfologia di queste unità fondamentali, per poi studiarne, tramite l'analisi delle poche ma significative trasformazioni e della loro strumentazione, la funzione e la forma nei confronti della totalità del passaggio.

In un'intervista del luglio 1922, in merito alla necessità di scrivere nel tempo moderno in uno stile telegrafico, diretto, scevro da tendenze programmatiche o allusive, Varèse espone uno dei concetti chiave che torneranno spesso nei suoi scritti o interviste e che rievocano le parole di Allard citate in apertura di capitolo:

As for the technical aspects of modern music we are working toward placing one harmonic plane against another and one volume of sound against another. The opposition of harmony to harmony, instead of note to note, will seem strange to anyone who thinks only in terms of the old instrumentation, but it becomes intelligible to anyone who thinks of the strings department of the orchestra as living up its nomination and the percussion department as growing into prominence. To me an enlarged percussion department seems inevitable.²

¹ Sia l'ambito maggiore di estensione della melodia che quello dell'accompagnamento, se non si considerano le equivalenze di ottava, sono iscritti nell'intervallo fondamentale di settima maggiore.

² E. Varèse in W. TRYON, *New Instruments in Orchestra are needed* cit., pp. 40-44: 42.

Ad indicare una struttura fondata su gruppi di suoni invece che su singole altezze, nella letteratura sull'autore è stato usato più volte il termine di «Tongruppen», che è spesso unito all'opinione che queste note non appartengano a una comune totalità sintattica e producano piuttosto una atonalità di elementi disparati.³ L'organizzazione dello spazio sonoro peculiare del *Presto* illustra molto nitidamente il concetto di volumi di suono o di piani armonici resi intellegibili tramite la strumentazione ed è una dimostrazione di come nel termine 'opposizione' non sia insita alcuna disgiunzione di tipo strutturale o funzionale. Il passaggio dà la possibilità di osservare una *Gestalt* varèsiana 'in movimento', ossia inserita in un contesto durevole, se non di sviluppo, quantomeno di variazione. Piani e volumi risultano parte di una stessa entità, rigorosa per strutturazione e coerente per funzioni: per quanto i nessi tra masse di suono possano apparire astratti, nel loro giustapporsi e sovrapporsi, anche nel loro agire *l'uno contro l'altro*, questi elementi mirano ad un fine espressivo comune. Non sorprende in realtà che nel 1923, in un'intervista legata alla nuova composizione per orchestra, Varèse da un lato riduca il ruolo dell'idea iniziale di un pezzo a un pretesto, e dall'altro assegni alla disposizione delle altezze e alla loro distinzione tramite il colore, una rilevanza fondamentale:

Your means of invention, when you are composing, are harmony and orchestration. Other things you can learn. These must be gifts. [...] Your main problem in the art of composing today is to see that the notes of your chords are properly spaced.⁴

*

L'accompagnamento armonico è realizzato tramite un paradigma tradizionale, caratterizzato da un andamento binario sincopato, prodotto dall'alternanza, in un tempo sostenutissimo, di un bicordo nel grave (per lo più in battere), e di un successivo accordo posto su un registro superiore (quasi sempre in levare) – rispettivamente indicati, d'ora in poi, con lettere greche maiuscole i primi (A, B, Γ, Δ) e lettere greche minuscole il secondo (α, β, γ, δ). Queste *strutture* combinatorie di base – Aα, Bβ, Γγ, Δδ – sono a loro volta sempre accoppiate a dar forma a due *moduli*: l'uno più *semplice* Aα, perché formato da una sola unità (bicordo più accordo), e l'altro *complesso*, ossia composto da una serie di tre unità o strutture, Bβ – Γγ – Δδ che risuonano, una dopo l'altra, senza soluzione di continuità.

Strutture A α B β Γ γ Δ δ

Moduli *semplice* *complesso*

Fig. 28

³ Cfr. ALBRECHT VON MASSOW, *Musikalisches Subjekt. Idee und Erscheinung in der Moderne*, Freiburg im Breisgau, Rombach, 2001, pp. 349-350

⁴ W. TRYON, *Edgar Varèse's New Orchestral Work, 'Amériques'* cit., p. 16.

Ci si trova di fronte, quindi, ancora una volta, ad un impianto modulare di base, reiterato nel corso del passaggio tramite ripetizioni identiche o variate. Le trasformazioni coinvolgeranno quindi non soltanto le singole altezze, ma anche l'ordine degli elementi nelle *strutture* (ad esempio, l'inversione della successione *bicordo-accordo* in quella *accordo-bicordo*), come anche l'ordine di disposizione delle strutture nel *modulo complesso* (cambiandone l'ordine di base, $B\beta - \Gamma\gamma - \Delta\delta$, mediante inversioni o raddoppi).

Una descrizione specifica del metodo di organizzazione delle altezze del vocabolario varèsiano verrà sviluppata nel dettaglio nei capitoli che verranno. Basti qui tenere presente che i mezzi basilari di cui il compositore si serve, al fine di trovare una soluzione personale alternativa al sistema tonale, sono spesso combinazioni tricordali, organizzate a formare strutture che espongono, nella forma più esterna, quasi sempre settime maggiori [11] e none minori [13] e articolate al loro interno in combinazioni di intervalli soprattutto di quarta e di seconda.

Nell'architettura armonica dell'accompagnamento del *Presto* si riconoscono alcuni principi ricorrenti di organizzazione delle verticalità in senso sia sincronico sia diacronico. I bicordi gravi, che risuonano solitamente – e “strutturalmente” – in battere (indicati nelle figure sempre con teste vuote e con lettere maiuscole), sono costituiti tutti da intervalli di quarta, distinguendosi a seconda delle strutture nelle forme diminuita, giusta o aumentata. Ciascuna delle verticalità più acute si compone invece di tre entità strutturalmente autonome ma funzionalmente intrinsecamente legate: un gruppo di tre note forma quella che di qui in avanti sarà definita come la *matrice accordale di base* (racchiuse da cerchi a linea continua nella figura); ad esso si aggiunge un bicordo con funzione di *raddoppio* di ottava delle due altezze superiori (cerchi con linee tratteggiate); infine, un ultimo gruppo di due altezze per ciascun accordo (racchiuse nei quadrati) vanno a costituire una *sovrastuttura* accordale, la cui morfologia e funzione verrà analizzata in seguito.

The image shows a musical score for a piece in Presto form. It consists of five staves. The first four staves are grouped together, and the fifth staff is separate. The first four staves contain musical notation for four measures, labeled with Greek letters α, β, γ, and δ below them. The notation includes various intervals and chords, with some notes enclosed in circles and squares. The fifth staff contains a sequence of notes labeled A, B, Γ, and Δ, with some notes enclosed in circles and squares. The notation is complex, with many accidentals and interval markings.

Fig. 29

Si osservano dapprima solo le strutture delle *matrici* basilari di ciascuna verticalità e i rispettivi *raddoppi*, in relazione ai bicordi al basso. Le singole strutture devono essere analizzate, inoltre, contemporaneamente dal punto di vista della costruzione interna e in rapporto alle strutture che le seguono e le precedono, nell'ordine di successione con cui esse appaiono nella maggior parte del passaggio, che è la forma non variata del modello – ossia $A\alpha$, $B\beta$, $\Gamma\gamma$, $\Delta\delta$.

La prima struttura che compare nel passaggio e che si analizza qui è $A\alpha$ che, ripetuta ostinatamente con minime variazioni, costituisce da sola l'accompagnamento delle prime dodici battute del *Presto*.

La quarta diminuita del bicordo A, $Do\#_2$ - Fa_2 , seguendo un procedimento usato estensivamente in *Amériques* che consiste nell'invertire le alterazioni di due coppie di note, si ritrova in α sotto forma di tritono Do_4 - $Fa\#_4$. A queste due note ne è aggiunta una inferiore, il Sol_3 , che crea una distanza di settima maggiore dalla nota acuta (Sol_3 - $Fa\#_4$).

Si crea in tal modo un accordo nella configurazione tricordale [5][6]. Partendo da una tale *matrice* di base, si nota come il *raddoppio* d'ottava delle due note superiore e centrale del tricordo (Do - $Fa\#$) nei registri inferiori produca al contempo sia una consonanza (l'ottava) sia un urto dissonante di seconda minore tra la nota più acuta ottavizzata in basso (il $Fa\#_3$) e la nota più grave del tricordo di base (il Sol_3).

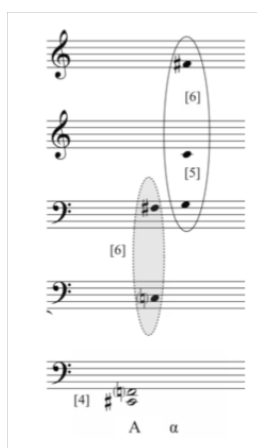


Fig. 30

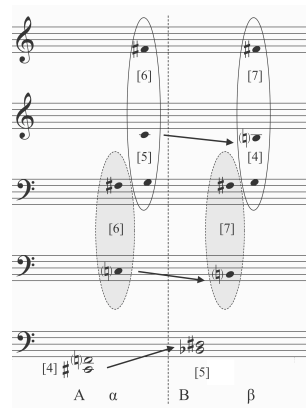


Fig. 31

I principi che regolano i rapporti fra le altezze appartenenti alla struttura $A\alpha$ sono validi anche per le altre strutture, e costituiscono la base anche delle trasformazioni che portano da una struttura all'altra nel loro ordine di successione direzionato.

In tutto il *Presto*, ad $A\alpha$ fa seguito sempre $B\beta$ (la parte iniziale del modulo complesso) e le due strutture sono tra loro intimamente interconnesse.

Per quanto riguarda il bicordo basso, l'intervallo di quarta diminuita di A è ampliato in B a formare la terza aumentata o quarta giusta Sib_3 - $Re\#_3$. Rispetto ad α , nel tricordo che forma la *matrice* in β la settima maggiore Sol_3 - $Fa\#_4$ resta ferma, mentre la nota centrale si muove di semitono discendente da Do_4 a Si_3 . In tal modo si ottiene una struttura accordale formata da terza maggiore - quinta maggiore [4][7] (meno dissonante della prima). Non solo la forma tricordale, ma il procedimento stesso con cui essa si sviluppa dal tricordo [5] [6] costituiscono un principio basilare di gestione delle altezze di tutta la

composizione, ossia il passaggio dal tricordo [5][6] a [4][7] (o viceversa). Analogamente a quanto succede in α , poi, il raddoppio d'ottava inferiore esporrà un $Fa\#_3$ (fermo rispetto ad α) e un Si_2 (proveniente dal Do_3 di α). Infine si nota il movimento ascendente del bicordo basso da A a B, compensato dal quello discendente in α e β .

Le due strutture che seguono, ovvero $\Gamma\gamma$ e $\Delta\delta$, si presentano come variazioni rispettivamente della prima e della seconda struttura, e producono un gioco di differenze e ripetizioni alternate: mentre il bicordo Γ è identico ad A ($Do\#_2-Fa_2$), l'accordo δ ripete β . In γ , invece, compare una nuova struttura con funzione di *matrice*: il La_3 (sostituito al Sol_3 apparso in α e β) produce una riduzione dell'intervallo inferiore ad una terza minore (La_3-Do_4), mentre il bicordo superiore ($Do_4-Fa\#_4$) resta invariato, creando un intervallo esterno di sesta maggiore (a costituire una triade diminuita in primo rivolto [3] [6]) che si distingue dalla settima maggiore di tutte le altre strutture. Anche in questo caso è evidente il movimento contrario tra basso e bicordo acuto nella successione delle strutture tra $B\beta$ e $T\gamma$.

Fig. 22

Una configurazione simmetrica nell'alternanza fra ripetizione e differenza di bicordo basso-accordo acuto tra le quattro strutture, mostrando una loro diretta connessione, è confermata dal passaggio verso l'ultima struttura $\Delta\delta$. Mentre il bicordo Δ completa la serie delle quarte dei bassi (in A, B e Γ), esibendo l'intervallo mancante di tritono ($Re-Sol\#$), reso ancora più dissonante dalla trasposizione ad un registro inferiore, l'accordo in δ rispone infatti la stessa struttura accordale di β , ottenuta con un movimento discendente dei due gradi inferiori $Sol_3 - Si_3$ rispetto al precedente γ in linea con il moto ondulatorio delle voci in successione tra gli accordi.

Fin qui la strutturazione delle altezze appare accuratamente ponderata ed equilibrata, e ciò è rintracciabile sia nel fatto che simili relazioni regolino la costruzione interna delle quattro verticalità, sia nella presenza di stretti rapporti di simmetria e complementarità tra i blocchi accordali nel loro ordine di successione. Accade non di rado in *Amériques* che un sistema stabile di questo tipo venga alterato, sottoposto a una perturbazione, tramite l'aggiunta di note che in un primo momento sembrano derogare dalla logica sottesa alla struttura di base. Nondimeno sarebbe improprio considerare queste altezze come note 'estranee'. L'analisi della partitura rivela come esse, in realtà, siano quasi

sempre parte integrante del sistema, e come sono legati ad esso da rapporti di analogia, sebbene spesso celati da processi di permutazione, inversione, rotazione, ecc. Un esempio del funzionamento di tale principio è visibile nel passaggio in esame, e in particolare in quella che finora è stata indicata come *sovrastuttura*. A tal fine, si prendono ora in esame gli insiemi accordali nella loro interezza, per comprendere se e in che relazione essa si trovi con il totale delle altezze che compone l'accompagnamento.

La visualizzazione delle note dei quattro blocchi accordali divisi per registri di altezze, ossia disponendo ogni ipotetica 'voce' su un rigo musicale diverso, mette in evidenza innanzitutto il movimento ascendente e discendente per grado congiunto di singole note o di «Tongruppen». Ogni grappolo di note (tra loro sempre a distanza di seconda) si trova, inoltre, rispetto a quello del registro inferiore e superiore della stessa verticalità, a una distanza intervallare variabile tra la terza minore e la sesta minore, ma per lo più di quarta, ovvero corrispondente grossomodo ai registri vocali.

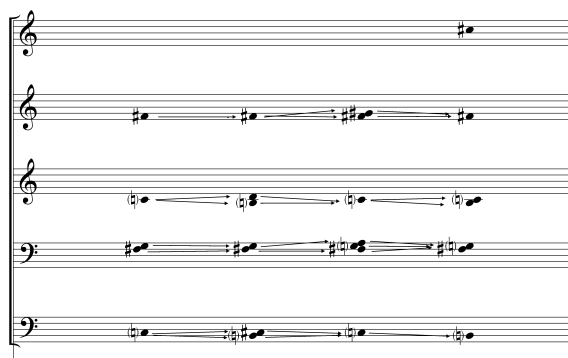


Fig. 33

Le note della *sovrastuttura* fanno eccezione, perché tra un accordo e l'altro salgono di registro, intersecando le altre voci in senso trasversale, ossia muovendosi diacronicamente in senso ascendente.

Una visualizzazione esclusiva di queste note, che si presentano negli accordi 'derivati' β , γ e δ (non in quello d'origine α), mostra una coppia di altezze per ogni accordo, fra loro a distanza di nona minore (figura a destra). Nel passare da un accordo all'altro ciascuna di queste due voci si muove parallelamente in senso ascendente, prima di tritono (da β a γ) e poi di quarta giusta (da γ a δ), esponendo quindi tra il primo e il terzo aggregato (Re_4 - $Do\#_5$ nella voce superiore e $Do\#_3$ - Do_4 in quella inferiore) il tricordo di settima maggiore [6] [5].

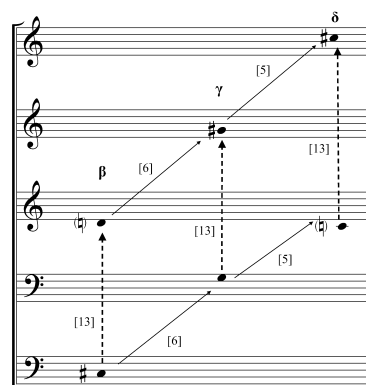


Fig. 34

La costruzione della *sovrastuttura* è quindi in una relazione di stretta analogia con la *matrice* di α . Laddove in α la settima maggiore verticale era formata dal traccordo [5][6], qui essa è permutata in [6][5]; analogamente mentre nell'accordo originario in α le tre altezze si muovevano scendendo di seconda minore verso β , qui esse 'scendono' (in realtà sono a distanza di) nona minore. Ciò che in α accadeva simultaneamente, ora avviene diacronicamente, e viceversa. Queste altezze, pur moltiplicando le dissonanze nelle e tra le verticalità accordali sovrapponendosi alle note delle matrici, mettono in evidenza quelle forze e quei legami che legano le strutture in senso diacronico. Richiamando un concetto espresso più volte dal compositore, si può interpretare questo fenomeno non solo come una 'rotazione' di una massa nello spazio (ovvero nel tempo), ma anche come una proiezione dell'accordo α sugli accordi β , γ e δ .

The image shows a musical score for a Scherzo in Presto form. It consists of five staves. The first four staves are grouped together, and the fifth staff is separate. The first four staves contain a complex harmonic structure with various intervals and chords. The fifth staff contains a sequence of chords labeled A, α, B, β, Γ, γ, Δ, δ. The chords are written in a specific notation, with some notes circled and connected by dashed lines. The annotations [5], [6], and [13] are placed near the notes, indicating specific intervals or chords. The overall structure is highly complex and abstract, reflecting the mathematical and structural concepts discussed in the text.

Fig. 35

L'orchestrazione degli accordi conferma questa ipotesi: non soltanto in ciascuna delle tre verticalità complessive, le note considerate parte della *sovrastuttura* sono affidate sempre agli stessi strumenti (incorniciati con linee tratteggiate nella figura a pagina seguente), ma quando il modulo $B\beta-\Gamma\gamma-\Delta\delta$ a battuta 370/I (373/II) è variato tramite elisione di queste solte altezze, gli strumenti che normalmente le eseguono improvvisamente tacciono (in basso, linea continua).

65

sona étouffés
pincez les cordes très près de la table

B β Γ γ Δ δ A α A α B β Γ γ Δ δ A α B β Γ γ Δ δ

Fig. 36, bb. 364-370/I.

Si è detto prima che queste note apparentemente estranee sono invece parte integrante del sistema. Nel caso analizzato, per giunta, esse concorrono a unificare le tre unità che compongono il modulo complesso, rinsaldando i legami fra gli accordi tramite una *sovrastuttura* fondata sulle stesse relazioni degli accordi stessi. Ciò è reso quindi possibile tramite un processo di moltiplicazione di una stessa struttura per 'traslazione' in un'altra dimensione spaziale, e la creazione di una nuova struttura che si sovrappone simultaneamente alla prima (anziché successivamente, come accadeva nella linea melodica), esattamente a quanto accade nelle strutture cristalline.

Per ciò che concerne il sistema di riferimento delle altezze, infine, si può rilevare qui solo un aspetto peculiare, che si ritroverà continuamente utilizzato nella partitura, ossia un rapporto tra masse sonore di tipo complementare rispetto ad un insieme di riferimento che corrisponde al totale cromatico. Nel caso del *Presto*, la somma di tutte le altezze delle strutture armoniche dell'accompagnamento produce un totale cromatico difettivo, e la sola nota mancante Mi, fondamentale della scala di riferimento della linea melodica, acquista quindi il ruolo perno, sia in senso di altezza di riferimento di un sistema scalare, sia come elemento cerniera e punto di unione tra i due strati sonori.

La concezione di un contenuto musicale organizzato sotto forma di masse e piani che si muovono nello spazio è intimamente legata a una funzione dell'orchestrazione che, nel definire i volumi di quelle superfici, 'colorandole', dà loro spessore e profondità. Le affermazioni del compositore sul ruolo strutturale della strumentazione, come «parte integrante della sostanza» musicale e «riflesso del contenuto di un pezzo»¹, trovano riscontro in un esame della distribuzione delle altezze tra i vari strumenti dell'orchestra. Ne deriva, su un piano generale, che l'associazione tra le strutture diastematiche e i timbri riesce in due scopi, solo apparentemente antitetici ma vicendevolmente condizionanti: da un lato distinguere le Gestalten (o i piani) che occorrono simultaneamente (e in misura minore anche al loro interno), dall'altro creare una connessione fra le stesse (o congiunte) masse che appaiono leggermente variate in punti diversi della partitura. Il concetto della funzione del colore nell'evidenziare piani e volumi che si intersecano, sovrapposti e giustapposti nello spazio, rimanda a una terminologia propria dell'arte plastica, e in particolare a principi estetici comuni ad alcuni movimenti artistici del primo Novecento. Se però in questo contesto tali espressioni, applicate alle immagini nello spazio bidimensionale della tela, risultano di immediata comprensione, esse perdono di nitidezza e intellegibilità se pensate in rapporto agli eventi sonori, ovvero tendono a ridursi al rango di metafore che offrono suggestioni ma che sono difficilmente traducibili in aspetti sensibili o a specifici espedienti tecnici. Non si intende qui avanzare una riflessione sull'analogia tra le due espressioni artistiche, pittura e musica, ma piuttosto far notare come la comprensione del significato concreto di vocaboli ed espressioni usati per e nella pittura cubista possa aiutare ad afferrare, visualizzandoli, concetti espressi dal compositore per descrivere la propria musica. Un esempio è offerto da una riflessione di Edward F. Fry, autore di riferimento per la storia del cubismo. Nell'introduzione al volume, lo storico dell'arte pone il movimento su di una linea di tradizione che trova in Paul Cézanne e nella sua ricerca di una ambiguità spaziale alternativa alla convenzione della prospettiva illusionistica albertiana un punto di riferimento essenziale.

Objects in the painting of Cézanne assume a "distorted", non-perspectival form as a result of multiple perceptions from discrete points of view, accumulated and then expressed in a single composite shape. Such a process led inevitably to an emphasis on qualities of form rather than those of texture and colour, although where necessary Cézanne utilized colour contrasts to model the volumes resulting from this process of multiple perceptions. Similarly, in his compositional methods, Cézanne organized his forms into discrete areas corresponding to the limits of human visual field; within these areas, he further "distorted" objects for purposes of achieving contrasts of form, so that, for example, lines would meet each other at right angles. Within these smaller areas he also realigned and reshaped objects in the interest of an overall unifying two-dimensional structure; as, finally, he did for the composition in its entirety, where, using "passage", he also created pictorial unity between near and distant objects, especially in his landscapes. This complex style, which cost Cézanne immense pains in realizing each painting, was, as has been shown, one of the principal sources of early cubism.²

¹ Cfr. MICHAEL SPERLING, *Varèse and Contemporary Music*, «Trend», 2/3, 1934, pp. 124-128, cit. da FLECHTNER *Die Schriften* cit., pp. 136-144: 143.

² E. FRY, *Cubism* cit., p. 37.

Il criterio della frammentazione dello spazio prospettico e della sua ricomposizione nell'opera (in un atto di astrazione) comporta la frattura, o lo scioglimento, dei legami che tengono uniti i diversi punti dello spazio e una ricomposizione di essi secondo logiche nuove, personali. Un principio non troppo dissimile è quello che ha regolato la ricerca di un sistema alternativo a quello tonale, tramite prima la frammentazione dei legami funzionali fra le altezze. In uno spazio (o in un tempo) ove gli oggetti non sono più distinguibili in base all'ordine e alla posizione che occupano, il colore (e il timbro) acquista il ruolo cardine di demarcazione e di identificazione, un mezzo di distinzione delle *Gestalten* 'locali' e di congiunzione di quelle 'globali'. In una conferenza tenuta nel 1936 a Santa Fe, il compositore descrive il principio in questi termini, che richiamano concetti e nozioni tipiche dell'arte astratta di quegli anni:

These zones [of intensities] would be differentiated by various timbres and colors and different loudnesses. Through such a physical process these zones would appear of different colors and of different magnitude, in different perspectives for our perception. The role of color and timbre would be completely changed from being incidental, anecdotal, sensual or picturesque; it would become an agent of delineation, like the different colors on a map separating different areas, and an integral part of the form. These zones would be felt as isolated, and hitherto unobtainable non-blending (or at the least the sensation of non-blending) would become possible.³

La logica sottesa alla distribuzione delle altezze tra gli strumenti d'orchestra appare spesso nelle composizioni varèsiane, e in *Amériques* in particolare, chiaramente pianificata, e finalizzata a imprimere nella memoria dell'ascoltatore figure monocromatiche, o policromatiche all'eccesso, nel loro apparire e scomparire, e nei loro ritorni. Quella stessa logica si rivela minuziosamente costruttiva, si cela in particolari microscopici, e d'improvviso si realizza in una differenza che concretizza ogni reiterazione. Tali elementi vanno ricercati nello svolgersi diacronico delle strutture, e nelle minime trasformazioni dei blocchi di suono, finora indagati nella loro forma istantanea (o astratta), che verranno osservati in rapporto alle loro occorrenze nella forma complessiva del passaggio.

La prima evidenza del *Presto*, in questo senso, è rappresentata dalla strumentazione dell'accompagnamento, ove ogni 'voce' orizzontale è connotata sempre da uno specifico timbro, eseguita da uno stesso strumento (o gruppo di strumenti, cfr. Fig. 37). Le note esterne delle matrici basilari (le settime maggiori nel caso di β e δ e la sesta maggiore in γ) sono affidate ai fagotti, violini secondi e violini primi (cerchiati con ovali a linea continua), mentre la voce intermedia dell'accordo risuona in quegli strumenti – corno inglese, heckelphon e viole (negli ovali a linea tratteggiata) – caratterizzati da un timbro più morbido. Le due parti inferiori dell'accordo, ovvero i raddoppi d'ottava che espongono alternativamente intervalli di tritono – sottolineati dal raddoppio dei timpani – e di quinta giusta in posizione stretta, sono assegnate sempre ai corni (cerchiati con linea tratteggiata). Lo stesso vale per le quarte giuste, diminuite e aumentate dei bicordi gravi A, B, Γ e Δ (nella figura racchiuse nei triangoli grigi), disposte alle ottave 1 e 2 (quindi dall'effetto ancora più dissonante), esposte sempre degli strumenti più gravi (contrabbassi, timpani, tuba contrabbassa, controfagotti, clarinetto contrabbasso).

³ E. VARÈSE, *New Instruments and New Music*, cit., p. 162. Cfr. anche *Edgard Varèse and Alexei Haieff Questioned by Eight Composers. Answers by E. Varèse*, in «Possibilities» 1, 1947/48, pp. 96-97 e p. 109, cit. da FLECHTNER *Die Schriften* cit., pp. 264-268: 267.

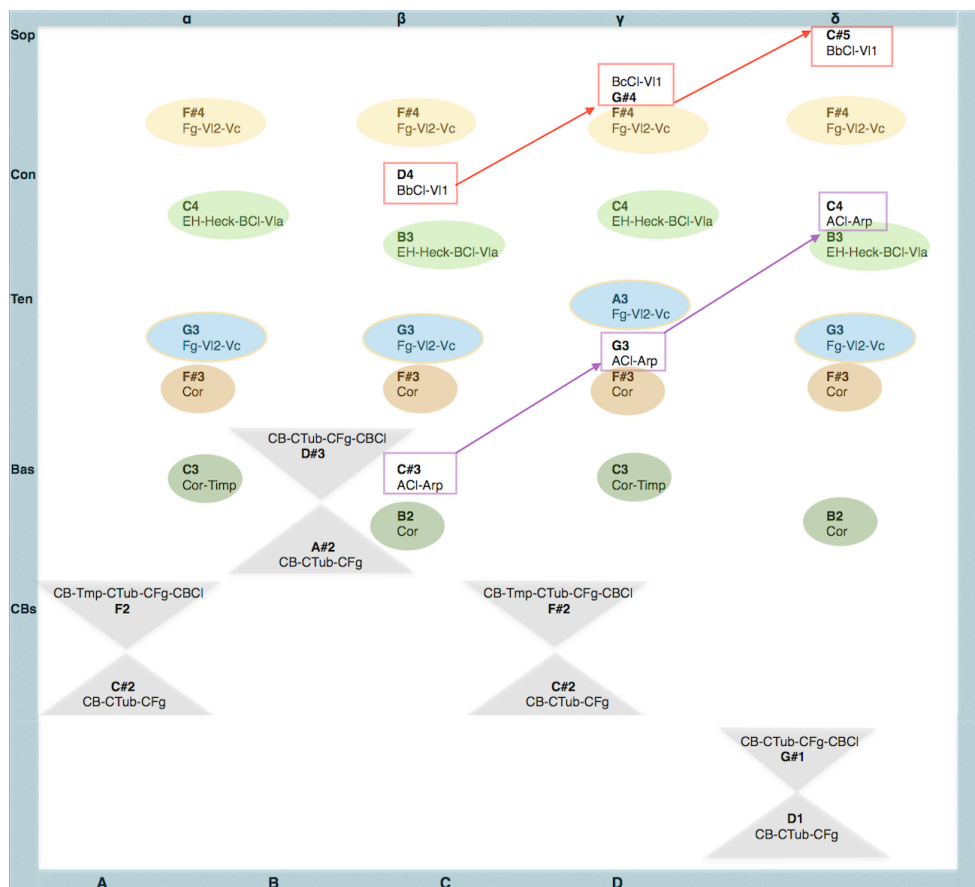


Fig. 37

Il principio di associazione tra voci orizzontali e strumenti specifici è trasgredito nel caso di quella che è stata prima definita come *sovrastuttura*, le cui note di riferimento passano da un registro di altezze all'altro, affidate ciononostante sempre agli stessi strumenti: clarinetti in La e arpa (struttura inferiore nei rettangoli), e clarinetti in Sib e violini primi (struttura superiore). Il timbro, omogeneo al suo interno, evidenzia i contorni e i volumi della figura, distinguendola dalla *matrice* accordale e dal suo *raddoppio* all'ottava. Se si prende in considerazione l'intero corpo sonoro del passaggio, si nota come una più netta differenziazione timbrica differenzia l'accompagnamento dalla linea melodica. Nella scelta di colori caldi usati per il primo, tramite l'uso dei legni e degli archi e adoperando solo i corni tra gli ottoni, Varèse connota questo strato armonico di un tono abbastanza uniforme, che contrasta con il suono acuto e stridulo della linea melodica in primo piano.

Anche nella costruzione formale dei blocchi accordali lungo il passaggio, l'orchestrazione delle singole componenti assume un ruolo fondamentale. Si è mostrato

come entrambi i modelli, quello singolo $A\alpha$ e quello complesso $B\beta - \Gamma\gamma - \Delta\delta$, siano costituiti da una matrice accordale e da una sovrastruttura. Si mettono in evidenza qui di seguito brevemente alcuni principi di trasformazione che producono variazioni di esse e che interessano sia il livello di organizzazione delle altezze, sia la struttura formale delle loro componenti (per una visualizzazione schematica della forma complessiva del *Presto*, cui rimandano gli esempi citati nel testo che segue, si veda la figura in calce).

Come già rilevato, una prima conferma all'ipotesi interpretativa dell'accompagnamento come una composizione simultanea di due figure sovrapposte è presente a battuta 370 I (373 II), ossia a conclusione della sezione [A'] della melodia (cfr. fig. 43 a fine paragrafo). Dopo le prime due ripetizioni del modulo $B\beta - \Gamma\gamma - \Delta\delta$ nella forma originaria completa, esso appare in una forma semplificata, che consiste nell'*elisione* delle note appartenenti alla cosiddetta *sovrastruttura* (nella figura in basso indicate con x), e nell'esposizione emblematica della sola matrice di base degli accordi, con il raddoppio dei corni.

Fig. 38, bb. 370/I e 373/II

Analogamente e complementariamente a quanto appena visto, all'inizio della sezione centrale [A] (battuta 378/I, 381/II), appare invece una forma dell'accordo incompleta, questa volta composta dalla matrice di base e dalla sovrastruttura, ma privata del raddoppio d'ottava inferiore dei corni (sia in $A\alpha$ che in $B\beta - \Gamma\gamma - \Delta\delta$). Questa volta però, anziché eliminare l'elemento, egli lo *anticipa*, facendolo cadere sul battere della struttura e quindi in corrispondenza del bicipode del registro basso. L'effetto prodotto è da un lato quello di un leggero svuotamento dell'accordo in levare, e dall'altro le note dei corni anticipate, corrispondenti alle note $Si_2/Do_3 - Fa\#_3$, risuonando contemporaneamente a quelle del basso, $Do\#_2 - Fa_2$, producendo dissonanze aggiuntive nell'accordo in battere.

Fig. 39, bb. 378/I e 381/II

Ciononostante le due componenti che costituiscono i moduli, il bicordo al basso e l'accordo nel registro medio, restano separati e nell'ordine originario. A partire dalla sezione centrale [A], assecondando la struttura palindromica della linea melodica, i due elementi cominciano ad essere *invertiti*, dapprima l'accordo e poi il bicordo, ad evidenziare l'inizio di un percorso in un certo senso retrogrado (cfr. fig. 43).

Procedendo ordinatamente nel meccanismo di variazione, in corrispondenza delle battute 384/II (soltanto nella seconda versione) e successivamente 387/I (390/II), viene applicato il procedimento opposto⁴. Il primo esempio si trova nella sezione centrale [A]. Qui, anziché eliminare tutte le altezze di una componente della struttura, come nel primo caso, o di anticiparle tutte, come nel secondo, Varèse *raddoppia* il bicordo basso A, affidandolo prima a una porzione incompleta degli strumenti (rispetto alla forma base) e poi facendolo ripetere, in corrispondenza dell'accordo all'acuto α , solo dallo strumento precedentemente mancante. La *posticipazione* dei soli controfagotti fa quindi risuonare due volte la quarta diminuita appartenente ad A. Alle battute seguenti, che coincidono con la fine della sezione [B] (seconda occorrenza), la variazione riguarda invece il modulo complesso $B\beta - \Gamma\gamma - \Delta\delta$. Sono sempre i soli controfagotti dei bicordi gravi ($B-\Gamma-\Delta$) a essere posticipati, e a risuonare questa volta in corrispondenza degli accordi acuti in levare che, sotto l'effetto di sovrapposizione simultanea delle due coppie di strutture, come prima, vengono ampliati e resi più dissonanti.

Fig. 40, A α a b. 384/IIB β - $\Gamma\gamma$ - $\Delta\delta$ a b. 387/I e 390/II

In quest'ultimo caso (batt. 387 I) interviene anche una seconda tipologia di variazione, che coinvolge l'ordine delle strutture all'interno dei moduli. Anziché nella successione $B\beta - \Gamma\gamma - \Delta\delta$, gli accordi sono presentati qui nell'ordine $B\beta - \Delta\delta - \Gamma\gamma - \Delta\delta$ con *anticipazione e raddoppio* di $\Delta\delta$. A partire da battuta 384 I (387 II), inoltre, ovvero all'inizio della seconda sezione [B], le strutture del modulo complesso vengono ulteriormente variate, tramite *moltiplicazione* della seconda e terza struttura finali a formare la serie $B\beta - \Gamma\gamma - \Delta\delta - \Gamma\gamma - \Delta\delta$.

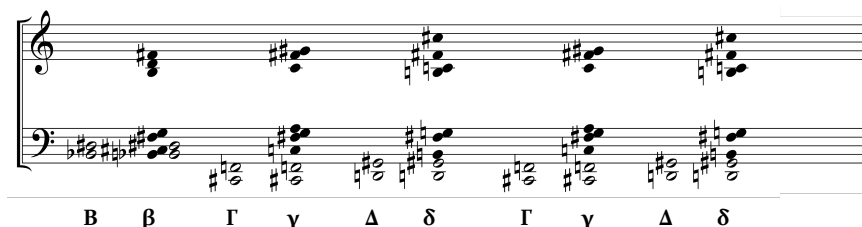


Fig. 41, bb. 384/I e 387/II

⁴ L'inversione del procedimento di trasformazione è a sua volta, nel pezzo, un principio costruttivo trasformatore.

Le variazioni mostrate, ottenute tramite procedimenti di elisione e moltiplicazione, di anticipazione e posticipazione, sono disposte lungo il passaggio in modo tale da assecondare analoghe forme di variazione succitate cui è sottoposta la linea melodica. I due strati, pur per quanto indipendenti, soggiacciono o meglio partecipano alla formazione di una stessa struttura formale che conferisce al passaggio coerenza e che trasmette un'impressione di forte rigore e regolarità anche ritmica. Un'ulteriore corrispondenza tra le sezioni formali della melodia e dell'accompagnamento appare nella sezione introduttiva e in quella conclusiva. Nell'introduzione e all'inizio della sezione [A] della melodia, il carattere ostinato, di natura statica e con funzione di preparazione, prodotto dalla ripetizione della nota Fa# (tenuta o ribattuta), è ribadito dalla reiterazione ostinata del solo modulo $A\alpha$ dell'accompagnamento, esposto sia nella forma semplice $A\alpha$ (nelle prime sette battute), sia con raddoppio $A\alpha-A\alpha$, e inframmezzato da pause (mentre nelle prime battute di [A] anche con elisione di un termine: $A\alpha A$).

Analogamente nella Coda, l'effetto accelerando e stringendo, creato tramite la reiterazione incalzante del disegno ondulatorio della melodia, è potenziato da un accompagnamento accordale basato sulla ripetizione, senza soluzione di continuità, del modulo complesso. L'effetto di accelerando, richiesto dall'indicazione agogica in partitura, è qui sottolineato da un'ulteriore variazione dell'ordine di successione delle strutture dell'accompagnamento. La serie variata appare nella forma $B\beta-\Gamma\gamma-B\beta-\Delta\delta$ e, oltre a sottolineare, tramite il ritorno di $B\beta$ ogni due pulsazioni anziché tre, il metro binario in 4/8 esposto dalla melodia, crea un'alternanza tra la successione più dissonante prodotta dal salto melodico di settima maggiore $B\beta-\Delta\delta$ (senza la fase intermedia $\Gamma\gamma$), e quella meno dissonante ($B\beta-\Gamma\gamma$), generando così un effetto cadenzante con cui si conclude il passaggio.

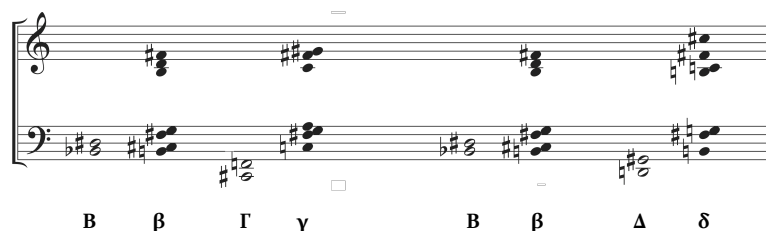


Fig. 42. Coda, bb. 397-402/I e 400-405/II

Anche se entrambi gli strati si basano su un materiale sonoro suddiviso in due elementi morfologici basilari (la linea melodica formata dalle due frasi che corrispondono alle sezioni [A] e [B], e l'accompagnamento diviso tra i due moduli, $A\alpha$ e $B\beta-\Gamma\gamma-\Delta\delta$), non vi è un'associazione diretta tra un elemento dell'una e uno dell'altra – il che renderebbe estremamente rigido il corso del passaggio. Ciononostante, come già intravisto, si riconosce una corrispondenza generale tra la forma dell'accompagnamento e quella della melodia. A parte l'Introduzione e la Coda, di cui si è già parlato, nelle sezioni centrali, ad esempio, il modulo composito dell'accompagnamento $B\beta - \Gamma\gamma - \Delta\delta$ fa la sua prima comparsa in corrispondenza della prima sezione melodica espositiva A', dapprima nella forma completa (struttura e sovrastruttura) e poi in quella variata semplificata, priva delle note estranee alla matrice accordale di base (Fig. 43). Dopo la ripetizione del solo modulo originale (in coincidenza con la sezione [B]), in [A] il modulo viene esposto nelle sue forme variate

succitate, caratterizzate dall'anticipazione di alcune voci. Nella seconda occorrenza di [B] viene applicata la variazione inversa, tramite il rovesciamento dei due elementi del modulo semplice (αA) e variazione di quello composito mediante posticipazione delle note degli accordi acuti suonati dai fagotti. Infine nella sezione melodica [A"], che precede la Coda, l'accompagnamento è realizzato tramite ripetizione del solo modulo semplice $A\alpha$, variato⁵, per concludersi nella Coda con la reiterazione del modulo complesso variato. L'organizzazione peculiare del materiale musicale del *Presto* conduce ad una coincidenza tra materia e forma, laddove gli stessi elementi e principi che sono a fondamento della costruzione microscopica, primi fra tutti quello combinatorio di ripetizione e differenza, regolano anche il processo di generazione della forma, esattamente a quanto avviene nei cristalli.

Form [...] is the dominating factor in any work of art, and my chief preoccupation in composing is the form, the structure of the work I have conceived. The form of the work results from the density of the content. Even the most beautiful phrase goes into the discard if it is not structural; if it is only an imaginative vagabond. As for the timbres of the instruments, their "personality", their standardized attributes, they are of purely anecdotal value. But the individual timbres and their combinations are useful ingredients of the tonal compound - coloring and isolating the various planes and volumes and thus far from being incidental, they become part of the form. I do not use sounds impressionistically as the impressionist painters used colors. In my music they are an intrinsic part of the structure.⁶

⁵ Esso è variato dapprima tramite inversione dei due termini αA , e poi mediante l'esposizione del solo tritacordo α tenuto, anziché ribattuto, nella disposizione [5] [6], $\text{Sol}_3\text{-Do}_4\text{-Fa}\#_4$.

⁶ E. Varèse, in DAVID EWEN, *American Composers Today* cit., p. 250.

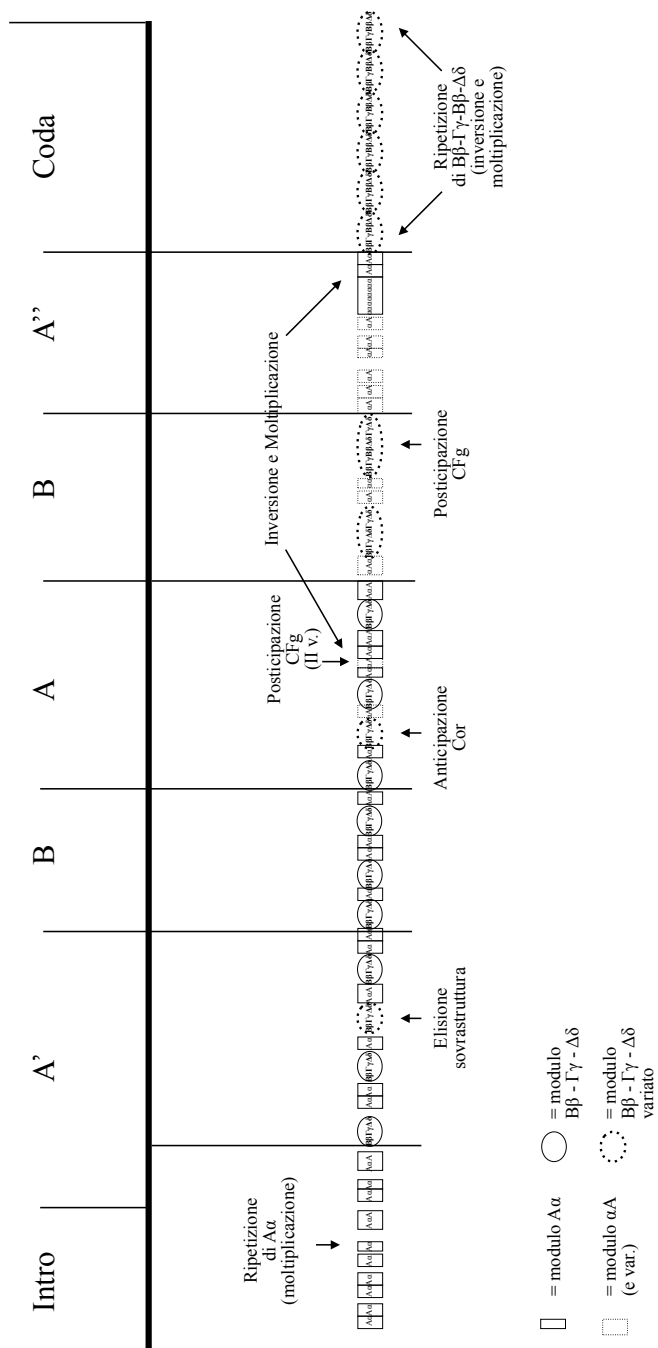


Fig. 43 *Amériques*, cifra 38/I e 33/II: *Presto*

III.1 ... CONSTANTLY CHANGING IN SHAPE, DIRECTION, AND SPEED ...

Nous juxtaposons nos états de conscience de manière à les apercevoir simultanément, non plus l'un dans l'autre, mais l'un à côté de l'autre ; bref, nous projetons le temps dans l'espace, nous exprimons la durée en étendue, et la succession prend pour nous la forme d'une ligne continue ou d'une chaîne, dont les parties se touchent sans se pénétrer. Remarquons que cette dernière image implique la perception, non plus successive mais simultanée, de l'avant et de l'après, et qu'il y aurait contradiction à supposer une succession, qui ne fût que succession, et qui tînt néanmoins dans un seul et même instant.¹

Henri Bergson

La durée est bien succession réelle, mais elle ne l'est que parce que, plus profondément, elle est coexistence virtuelle : coexistence avec soi de tous les niveaux, de toutes les tensions, de tous les degrés de contraction et de détente. Aussi, avec la coexistence, faut-il réintroduire la répétition dans la durée... Tout notre passé se joue, se reprend à la fois, se répète en même temps, sur tous les niveaux qu'il dessine.²

Gilles Deleuze

Il concetto dell'opposizione fra una dimensione esteriore dello spazio e una interiore del tempo occupa un posto privilegiato nel pensiero di Bergson, e costituisce la riflessione centrale del suo *Essai sur les données immédiates de la conscience*. La percezione della trasformazione e del cambiamento rappresentano, in realtà, una modulazione di una totalità organica ove la variazione continua precede l'astrazione della successione di stati in forma di momenti distinti. Uno dei sottotesti centrali poste fin dall'inizio del presente lavoro riguarda proprio l'idea di una forma multipla, in cui convivono i concetti di 'masse' e 'blocchi' sonori *immediatamente percepiti* e di legami strutturali ('organici') profondi, condotti in funzione di una drammaturgia in costante progressione ed evoluzione. L'interrogativo e la sfida che *Amériques* pone risiede nella coesistenza di discontinuità e di continuità, l'una percepita *dall'esterno* della musica, l'altra intuita nell'interno, nella coscienza di un tutt'uno che incessantemente *diviene, non è* – o, per dirla con l'idea adorniana: che divenendo si sottrae al puro 'esserci'. Proprio dove il ricorso alla «simultaneità metrica» e al «movimento di masse sonore irrelate [...] che si muovono simultaneamente a differenti velocità»³ appare esser condotto all'estremo, l'idea di una «stratificazione dello slegato [...] come sovrapposizione di blocchi di marmo» e di una

¹ HENRI BERGSON, *Durée et Simultanéité: À propos de la théorie d'Einstein*, Presses Universitaires de France, 1968, p. 75-76

² GILLES DELEUZE, *Le Bergsonisme*, Presse Universitaires de France, 1968, p.56.

³ «While poets were juggling words on a page and painters were producing curious juxtapositions of noises, ears, eyes, and breasts in the name of simultaneism, Varèse was beginning to wonder how it might be obtained musically. He believed that, given the means, simultaneism was literally possible in music. It was one of the objectives of his lifelong quest for what he called "the liberation of sound". [...] Years later Varèse was to say in a lecture: "One of my greatest assets that electronics has added to musical composition is that of metrical simultaneity. My music being based on movements of unrelated sound masses, I have long felt the need and anticipated the effect of having them move simultaneously at different speeds» L. VARÈSE, *A Looking-Glass Diary* cit., p. 105

«spazializzazione assoluta»⁴ si misura con la multiformità caleodoscopica del testo varesiano. In esso, e il *Grandioso* ne è emblema più perfetto, le due dimensioni convivono, e la proiezione del tempo nello spazio produce due modi di coscienza temporali: un tempo spazializzato – la materia, molteplice – e una durata psicologica interiore – la coscienza, unificante. Alla simultaneità Varèse affianca il concetto di «movimento», che corrisponde all'accumulazione nel tempo delle unità sonore, con cui egli crea una dinamica narrativa: interna agli oggetti (strutturale), fra gli oggetti che compongono le frasi (sintattica) e nell'articolazione delle frasi a dar luogo alla narrazione (formale).

Se nei capitoli precedenti ci si è soffermati specialmente sull'esame delle strutture e della forma, in quest'ultimo capitolo, parallelamente al primo, si propone un'analisi focalizzata soprattutto sulla struttura fraseologica del passaggio. È su questo livello formale intermedio che il dispositivo del contrasto agisce più esplicitamente, producendo conseguenze nella percezione sia delle strutture microscopiche che della forma macroscopica. In confronto alla strutturazione della prima frase, costruita mediante la successione di tre fasi 'tradizionali' di preparazione, continuazione e cadenzale, la sintassi del *Grandioso* si fa più complessa e articolata, tramite moltiplicazione non solo del materiale ma anche delle eterogenee strutture fraseologiche stratificate e combinate. L'osservazione delle profondità e delle traiettorie costruttive applicate permette quindi di comprendere il funzionamento della coesistenza delle diverse temporalità che si ritrovano, su larga scala, in tutto il pezzo.

È stata già discussa la funzione che svolgono, nel *Grandioso*, la combinazione per giustapposizione e sovrapposizione di differenti entità motiviche provenienti dall'esposizione. La finalità di ricapitolazione, realizzata mediante la riapparizione simultanea di questi 'frammenti di memoria', è unita alla funzione del 'finale' inteso come ultima fase della traiettoria drammaturgica diretta alla conclusione del pezzo. Varèse costruisce queste due dimensioni temporali combinando:

- specifiche categorie di materiale già 'caratterizzato' per l'uso che se n'è fatto nel corso della partitura,
- tipologie morfologiche con cui il materiale è adattato al movimento di estensione e contrazione nello spazio e nel tempo,
- funzioni del materiale nelle differenti manifestazioni in diversi momenti formali

Egli sfrutta quindi la proprietà della memoria di conservare il passato, che tuttavia, nell'accumularsi ai precedenti, viene esperito non come ripetizione ma come differenza.

⁴ CFR. THEODOR W. ADORNO, *Philosophie der neuen Musik*, Tübingen, J.C.B. Mohr, 1949; edizione italiana: *Filosofia della musica moderna*, trad. di G. Manzoni, Torino, Einaudi, 1975.

MATERIALI

Per l'analisi ci si servirà di due strumenti ausiliari, aggiunti in appendice al presente capitolo.

Il primo (Allegato A, in Appendice) consiste in una 'segmentazione' delle pagine di partitura del *Grandioso*, nella quale sono poste in rilievo mediante evidenziazione colorata le tipologie di materiale utilizzate, suddivise fra gruppi di strumenti. Per comodità, è stata aggiunta una nuova numerazione progressiva autonoma delle battute a partire dalla misura iniziale del passaggio (b. 469, che corrisponde qui alla numero 1), alla quale si farà riferimento nel corso dell'analisi.

Al contempo si utilizzerà una trascrizione grafica (Allegato B, in fondo al presente capitolo) nella quale sono rappresentati i differenti eventi sonori della partitura, disposti in ordine di successione reale lungo un'asse continua e proporzionale alla durata del passaggio (in quarti). Oltre alla durata e alla posizione dei singoli materiali, la trascrizione riproduce anche sinteticamente il profilo ritmico-dinamico di ogni gesto sonoro disposto in ordinata in base al registro di altezza e quindi alla posizione dell'organico in partitura. Lo schema, oltre a dare un'immagine immediata delle interazioni fra strati e materiali, restituisce una visione sincronica della struttura fraseologica diacronica di tutto il passaggio.

In tutto il passaggio è possibile riconoscere tre *tipologie gestuali* di eventi sonori:

- gesti ritmici di natura percussiva, ripetuti ostinatamente e alternativamente accentati,
- figure melodiche dinamiche,
- *textures* prolungate statiche (benché internamente movimentate).

Questi elementi prendono parte alla composizione di tre strati o fasce sonore principali, che si muovono passando alternativamente fra primo e secondo piano e che si distinguono fra loro in base a una caratteristica funzione morfologia svolta nei confronti della dinamica complessiva del passaggio:

A. tappeto sonoro ininterrotto, affidato ai tromboni e corni, strutturati in tre tipologie sonore (ritmiche, figurali, testurali);

B. esplosioni accordali tripartite, intermittenti non periodiche, esposte dall'intera orchestra (tranne Trbs e Cor), variate per contrazione ed espansione, sempre ritmiche e accentuate;

C. frammenti di memoria, intermittenti non periodici, di natura figurale o testurale, che appaiono in differenti forme e fra diversi strumenti.

Prima di analizzare le interazioni fra eventi sonori, si offre una descrizione delle loro caratteristiche morfologico-strutturali e genetiche (indicando la provenienza da elementi basilari della partitura occorsi nell'esposizione), mostrando per ognuno un esempio tratto dalla partitura in allegato A e il rispettivo simbolo grafico indicato nell'allegato B.

Tipologie morfologiche-funzionali:

Tappeto sonoro ininterrotto di tromboni e corni

Strumenti principali: Tromboni e corni (ad eccezione delle prime due battute, ove appaiono anche i seguenti strumenti con funzione di rinforzo-raddoppio: BassCl/CBCL, Fg/CFg, Vlc, CB)

1. Tipologia gestuale:

Ritmo ostinato con accenti non periodici (rafforzati dai timpani)

Altezze e Strutture armoniche e melodiche:

Struttura armonica ad altezza fissa Sol₁-Si₁-Fa#₂ ([4][7], cromatica espansa diatonizzata)

Provenienza:

I *Gestalt* dei corni e II *Gestalt* dei tromboni

Esempio partitura e simbolo grafico:

2. Tipologia gestuale:

Figura melodica discreta rotatoria

Altezze e Strutture armoniche e melodiche, (dall'alto):

- (1) (Fa#-Mi)-Fa#-Sol#-La-Sol#-Fa#-(Mi-Fa#), <(-2, +2.) +2, +1, -1, -2, (-2, +2)>, nucleo ottotonico, ampliato a diatonico;
- (2) Si-Do#-Si-Mi-Do#-Mi-Si-Do#-Si, <+2, -2, +5, -3, +3, -5, +2, -2>, diatonico specularmente simmetrico
- (3) Sol-La-Sol-La-Si-La-Sol-La-Sol, <+2, -2, +2, +2, -2, -2, +2, -2>, diatonico specularmente simmetrico

Provenienza:

III Tema

Esempio partitura e simbolo grafico:

3. Tipologia gestuale:

Figura melodica continua (*glissando*, solo Trbs) lineare (con moto *Down* o *Up*)

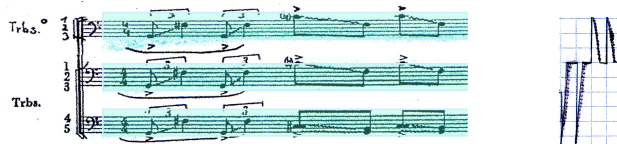
Altezze e Strutture armoniche e melodiche:

- Down: Do₃ —> Fa#₂ <-6>
Do#₂ —> Si₁ / Sol₁ <-2>, <-6>
[11] —> [4] [7]
- Up: Sol —> Fa# <+11>

Provenienza:

I *Gestalt* dei corni e II *Gestalt* dei tromboni

Esempio partitura e simbolo grafico:



4. Tipologia gestuale:

Texture di accenti variabili discreta o continua (*glissando* solo Trbs)

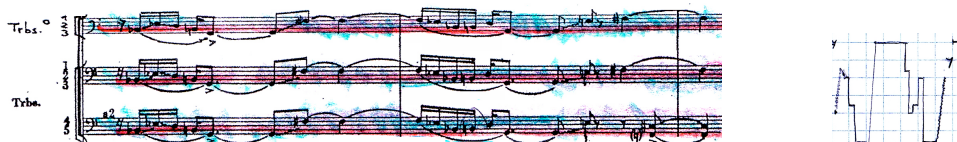
Altezze e Strutture armoniche e melodiche:

Mista

Provenienza:

I *Gestalt* dei corni e II *Gestalt* dei tromboni

Esempio partitura e simbolo grafico:



Esplosioni accordali tripartite, intermittenti non periodiche

Strumenti principali: esposte dall'intera orchestra (tranne Trbs e Cor), presentano una tipologia di base, formata da tre strutture accordali a entrate successive, che si ripetono due o tre volte identiche e che, nell'ultima ripetizione sono prolungate in una zona di risonanza ove tutte e tre le verticalità tenute si sovrappongono in un totale cromatico che viene variato nella durata. Le tre strutture sono così composte:

1. **bassa:** esposta da CBCL, Fg, Cfg, Tuba, CBTuba, Vlc, CB, e percussioni a suono indeterminato (in verde),
2. **media:** affidata a CTpt, Vl, Vla, e percussioni a suono indeterminato (in arancione),
3. **acuta:** suonata da Picc, Fl, Ob, EH, Heck, Eb/Bb/ACl, Eb/DTpt, e percussioni a suono indeterminato (in giallo).

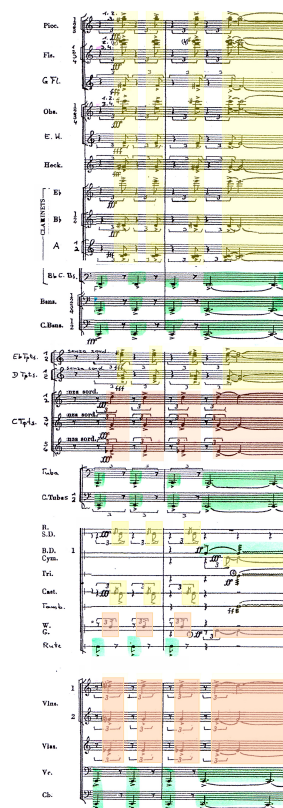
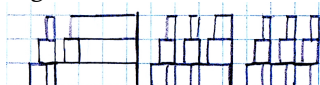
Altezze e Strutture armoniche e melodiche:

1. **bassa:** Do₀ e Do₁, [12],
2. **media:** Mib₃– Sol₃–Re₃, [4][7],
3. **acuta:** totale cromatico tranne Do e Re# (presenti nelle altre due strutture), esteso su poco più di tre ottave.

Provenienza:

strutture accordali complesse:

Esempio partitura e simbolo grafico:



Frammenti di memoria di natura testurale o figurale

Textures:

T.1. Texture variabile fra note tenute e gesto percussivo oscillante con ribattuto,
affidate a Bass/CBCL, Fg/CFg, Vlc, CB

Altezze e Strutture armoniche e melodiche:

BassCl, Fg, Vlc: Fa₁ – Mib₁ <-2>
CBCL, CFg, CB: Mi₀ – Sib₀ <+6>
[13] – [5]

Provenienza:

I Gestalt dei corni

Esempio partitura e simbolo grafico:

The musical score for T.1 features six staves. The first four staves (Bb Ba., Bb C. Bs., Bass., C. Bass.) are marked 'molto' and contain dense, oscillating patterns of notes. The fifth and sixth staves (Vc., Ch.) are marked 'unis.' and contain simpler, more sustained notes. To the right of the score is a graphic symbol consisting of a series of vertical lines of varying heights, some with horizontal bars, representing the texture.

T.2. Texture variabile con note tenute, ribattute, affidate alle CTpt

Altezze e Strutture armoniche e melodiche:

Accordi omoritmici variabili, formati da tricordi diatonizzati embricati

Provenienza:

III Gestalt porzione accordale

Esempio partitura e simbolo grafico:

The musical score for T.2 shows two staves. The first staff (C Tpta.) is marked 'sempre ff' and contains a series of chords. The second staff (5) is marked 'sempre ff' and contains a series of chords. A pink box highlights a section of the score. To the right of the score is a graphic symbol consisting of a series of vertical lines of varying heights, some with horizontal bars, representing the texture.

T.3. Texture variabile con note ribattute e figure irregolari di quintine (Fl, AFL, Ob, Xyl), bb. 8-10;

Altezze e Strutture armoniche e melodiche:

Accordi omoritmici variabili, oscillanti di semitono

Provenienza:

I Gestalt

Esempio partitura e simbolo grafico:

The musical score for T.3 features four staves. The first staff (Fla.) is marked 'ff' and contains a series of chords. The second staff (G. Fl.) is marked 'ff' and contains a series of chords. The third staff (Obs.) is marked 'ff' and contains a series of chords. The fourth staff (Xyl.) is marked 'ff' and contains a series of chords. To the right of the score is a graphic symbol consisting of a series of vertical lines of varying heights, some with horizontal bars, representing the texture.

T.4. Altre *textures* variabili:

- a) coppie di semicrome discendenti di semitono seguite da terzina di semicrome discendente di tono (Bb/ACI, Arpe, Vl2, Vla), bb. 8-10

CLARINETS
Bb 1
A 2
Harp 1 2
Vlns. 2
Vlns.

- b) tricordi ribattuti a differenti ritmi (semicrome e terzine di semiminime), con struttura di nona minore [7][6], esposti dai Picc, Eb/DTpt, alle bb. 8-10 e 48-49;

Picc.
Eb Trpt.
Db Trpt.

- c) sestine di semitoni in tremolo (Fl, AFl, EH, BbCl, VI, Vla), all'unisono Sol#-La [1], bb. 16-17,

E.H.
Fla.
G Fl.
Bb
Vlns. 1
Vlns. 2
Vlns.

- d) texture poliritmica a più strati derivata da battuta 36-37 (Picc, EbCl, Arpa, Glock, Xyl, VI), bb. 41-42;

Picc.
Eb
Harp 1 2
Glock.
Xyl.
Vlns. 1 2

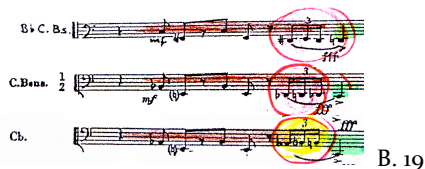
... CONSTANTLY CHANGING IN SHAPE, DIRECTION, AND SPEED ...

Figure:

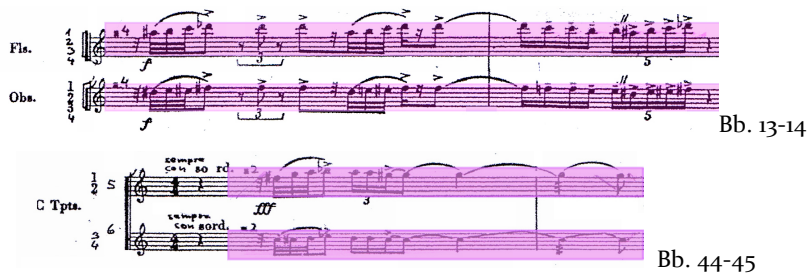
F.1. figura proveniente dal 'tema di Peripetie', preceduta da oscillazione di terza minore-maggiore, esposta all'inizio (bb. 3-6) dai Eb/BbCl:



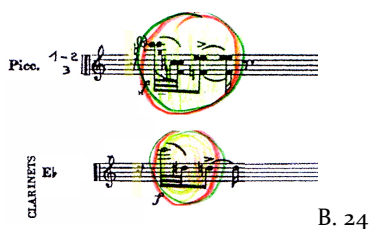
F.2. terzina cromatica discendente, derivata dalla terza Gestalt (EbTpt, Vl2 b. 5, Eb/DTpt bb. 30-31); anche ascendente cromatica, con ultima nota ottavizzata e derivata dal fagotto (CB, bb. 19, 21, 24, 26, 27, 35, 38, 51-52); o ancora ottavizzata (b. 49) e in terzina oscillante cromatica, proveniente dalla figura dei corni (CBCl, CFg, CB: bb. 19, 21, 23-27, 35, 38):



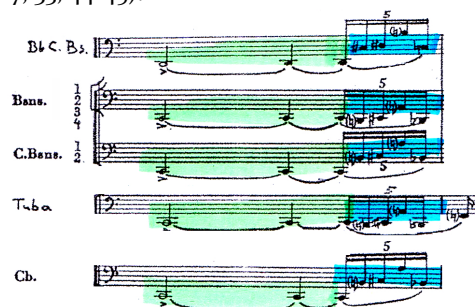
F.3. elaborazione del secondo tema, singolo o ripetuto a formare strati testurali, con ripetizione testa (bb. 13-14, Fl, Ob, Eb/Bb/ACl), solo testa (Ob, EH, Heck, Bb/ACl), prolungato e ampliato (diatonizzato) ripetuto (Ob, Eh, Heck, Bb/ACl, bb. 28-35), forma semplice originale alle trombe b. 44-45:



F.4. elemento proveniente dal 'jumping-fish' di Peripetie (Picc, EbCl, bb. 24-28):



F.5. figura a quintine affidata agli strumenti bassi dell'orchestra (CBCl, Fg, CFg, Tuba, CB), che appare una prima volta a battuta 7, inserita subito dopo la chiusura della risonanza degli accordi esplosivi, e nel resto del passaggio utilizzata sempre come 'segnale' di entrata degli stessi accordi (bb. 14, 17, 33, 44-45):



F.6. onde cromatiche con *glissandi* di settima maggiore (Do₄-Si₄) e nona minore (Si₃-Do₅, e Do#₄-Re₅), esposti dai violini e viola a b. 19, e provenienti dai campi ondulatori cromatici (bb. 27-35, bb. 156-160, bb. 458-468):



F.7. figura diatonizzata doppia (CTpt, VI, Vla, b. 39-40), proveniente dalle deformazioni del 'tema di Peripetie', composta sia dalla figura permutata con linea spezzata (Eb/DTpt), sia dal tema 'opened up' (CTpt), derivato dalle figure già occorse alle bb. 78-82 e alle bb. 319-320:



PROCESSI: DINAMICA E FORMA

Lo strato continuo dei tromboni costituisce l'elemento dinamico e al contempo fisso del passaggio, che contiene *in nuce* l'essenza dell'evoluzione dinamica e della drammaturgia di tutto il *Grandioso*. contiene tutte le tre tipologie gestuali (melodico-figurali, ritmico-accentuativi e testura pulsante, con o senza glissandi). Il secondo elemento che gioca un ruolo primario ai fini della definizione della struttura fraseologica e formale è costituito dallo strato percussivo degli accordi tripli, non periodico, e che ricopre alternativamente il ruolo di intermezzo fra eventi di per sé conclusi, di brusca interruzione di eventi in corso di svolgimento, o di accompagnamento o aumento della densità rispetto ad altri simultanei ispessimenti del tessuto sonoro. La fraseologia ondulatoria del passaggio è infine completata dall'apparizione di un materiale già noto ma deformato e non sempre riconoscibile che interagisce con gli strati 'fissi' in base alle caratteristiche testurali o figurali,. Nel primo caso esso svolge un ruolo di addensamento stratificato o rarefazione della densità sonora, che dà volume alle onde dinamiche. L'apparizione di alcune peculiari 'figure', che ricoprono il ruolo di 'segnali' tematici, concorre a creare dei punti culminanti di tensione e delle cesure sintattiche, come nel caso del primo gesto (bb. 3-6), proveniente dal 'tema di *Peripetie*', che sostituisce il ritorno del primo tema del flauto (del tutto assente nel *Grandioso*) e, ancor di più, delle entrate del secondo tema nelle differenti forme più o meno estese e deformate, intorno al quale Varèse costruisce la drammaturgia del passaggio.

Più in generale, la combinazione fra le differenti tipologie di componenti, le ripetizioni e il ritmo di riapparizione del materiale produce quel senso di direzionalità che contrasta con la sovrapposizione di entità eterogenee apparentemente irrelate. Mutando le associazioni fra i materiali, il compositore crea diverse direzioni e velocità di evoluzione: la variazione di densità sonora produce cambiamenti di tensione, che si traduce in onde dinamiche. L'appartenenza e l'interazione polifonica o stratificata di tutte le figure e le *textures* a questo movimento complessivo le rende parti di un tutto 'organico', in profondità e nella percezione temporale, ovvero nella percezione della *durata*.

L'intero passaggio sviluppa sotto forma di due *onde* precedute da un'introduzione (rispettivamente bb. 1-7, 8-39 e 39-52). Esse si compongono, al loro interno, di due *fasi dinamiche*, a loro volta articolate in singole *frasi*. *Onde*, *fasi* e *frasi* costituiscono i tre livelli di organizzazione dell'organismo sonoro (cfr. Allegato B).

LA PRIMA STRUTTURA ONDULATORIA (BB. 1-7)

Essa non solo presenta tutte le tipologie di materiale che occorreranno nel passaggio, ma definisce anche i principi di funzionamento dell'interazione fra le differenti categorie. Oltre a ciò, la 'chiusura', la completezza e la brevità della curva formale che essa svolge, questa prima onda appare come un organismo a sé stante, in cui si osservano 'in piccolo' le dinamiche che si ritroveranno 'in grande' nella totalità del *Grandioso*. Dal motivo ritmico ostinato percussivo dei tromboni e dei corni, che solo per queste prime due misure viene esteso anche a legni e archi gravi, emergono prima di tutto le due entità testurali primarie, identificate in alto con i numeri 1 e 2: dapprima (nr. 2) quella formata dagli accordi tenuti e ribattuti delle trombe in Do, precedute dall'entrata dell'accordo

tenuto di settima maggiore delle trombe in Mib e Re ([6][5]), seguita, immediatamente dopo, dallo strato oscillatorio con ribattuto dei clarinetti bassi, fagotti e controfagotti, violoncelli e contrabbassi, che prolungano l'accordo di nona minore (Mi₀-Fa₁) con cui avevano eseguito il raddoppio dell'ostinato dei tromboni. Questa prima fase testurale è seguita dall'entrata di due figure significative, in perfetta polifonia ritmica fra loro: l'una è la melodia dei tromboni e corni proveniente dal terzo tema, protagonista dello strato continuo, e l'altra deriva da una deformazione del 'tema di *Peripetie*' discendente costruita su due tricordi diatonizzati e un ultimo intervallo di nona minore discendente, con profilo complessivo *Down-Up-Down*, formato come già osservato da una prima fase di attacco, una di sostegno, e una finale decadimento, in cui viene ripresa l'energia iniziale che, dopo una 'caduta cadenzale', viene raccolta dal frammento scalare cromatico delle trombe in Mib e dei violini secondi, in una chiusura post-cadenziale. Solo a conclusione della curva dinamica ed energetica dell'onda entra il secondo strato strutturale fondamentale dei tripli accordi ripetuti.

Essi ricoprono un ruolo di intermezzo, non direttamente in rapporto 'funzionale' con la prima fase introduttiva, né elemento di avvio vero e proprio della prima onda. L'esplosione accordale è peculiarmente conclusa da una figura a quintina dei clarinetti (basso e contrabbasso) e dei violoncelli e contrabbassi, permutando e posticipando un elemento che invece, di qui in avanti, tornerà sempre come anticipazione dell'elemento accordale, quasi a sottolineare un punto di cesura speculare tra l'introduzione e il resto del *Grandioso*.

LA SECONDA LUNGA STRUTTURA ONDULATORIA (bb. 8/1-33/1), che ha inizio a battuta 8, è a sua volta suddivisibile in **tre fasi**.

La prima fase (bb. 8-15) si compone di:

- **una prima frase** (8-10/1): il secondo 'inizio' del pezzo è affidato ancora una volta a un'entità di natura testurale formata da quattro stratificazioni poliritmiche (legni, arpa e archi) che si sovrappongono all'ostinato dei tromboni e corni. Fra tutte emerge il motivo già apparso nell'introduzione, nelle trombe in Do, ora affidato ai registri acuti dei fiati (flauto piccolo e trombe in Mb e in Re) che ribatte lo stesso accordo in tre figurazioni ritmiche. Solo verso la fine della frase, svolta nel registro acuto, si riconosce l'entrata della figura melodica di tromboni/corni, privata tuttavia della sua testa.
- segue una **interruzione accordale 'passiva'** (bb. 10/2 – 11/1): gli strati testurali principali proseguono oltre, ma lo svuotamento improvviso dei registri dei legni, trombe e archi medio-acuti (violini e viole sottolineano l'effetto con suoni armonici), sottolineato dalla curva della sirena, crea una prima leggera cesura nella frase, che conduce alla
- **seconda frase** (bb. 11/2-14/2): inizia con accordo prima tenuto e poi ribattuto in forma testurale affidato alle trombe in Do, variazione dell'accordo apparso all'inizio dell'introduzione (bb. 1-3), sul quale entra per la prima volta la figura melodica lineare discendente dei tromboni e corni (i primi con glissando). Nella seconda metà della

frase Varèse inserisce una prima accumulazione di densità verticale, aggiungendo alla texture variabile 1 e allo strato di tromboni e corni una ripresa della texture variabile 2 delle trombe in Do, associata come in apertura alla nota tenuta delle trombe in Mib/Re. Su questi elementi di sfondo si staglia la prima entrata della figura dedotta dal secondo tema (figura 7), che viene qui 'decostruito' e, tramite duplicazione della sua testa iniziale e ripetizione della testa dopo la coda, è trasformato in una entità testurale. Questa concentrazione di energia supplementare agisce come una spinta propulsiva in avanti che viene interrotta dall'evento esplosivo seguente, preceduto dalla figura a quintina dei bassi che annuncia la

- **seconda interruzione accordale 'attiva'** (bb. 14/3-16/2), che questa volta spezza il movimento ascendente della ripresa della testa del secondo tema, impedendone la risoluzione discendente.

La prima fase, arrestata dalla tripla esplosione accordale, non riesce a svilupparsi, e conduce a una seconda fase, ove il tentativo è ripetuto con altri mezzi (Cfr. figura allegato B).

La seconda fase (bb. 16/2-33) si compone di:

- **un'introduzione** (bb. 16/2-17/2), che rappresenta un richiamo all'inizio della prima fase. Essa è infatti caratterizzata da una *texture* di tremoli di sestine su note doppie (Sol#-La) e disposta su un registro medio-acuto (Fl, AFl, EH, BbCl, Vl, Vla texture 4.c), che si associa alla texture variabile 1. La fascia testurale omogenea che si viene a formare accompagna lo strato percussivo e accentato di tromboni e corni, mentre la figura a quintina, presagio dell'entrata degli accordi di tutta l'orchestra, conduce all'inizio della
- **prima frase** (bb. 17/3-24/1), che si articola intorno allo sviluppo melodico della figura melodica rotatoria dei tromboni esposta quattro volte. Le prime due volte si mostra nella forma basilare; alla terza apparizione essa viene espansa a formare una struttura triplicata e con permutazione delle tre fasi sonore, dapprima un elemento di attacco sotto forma di una nota acuta tenuta 'di sostegno', poi una fase di sostegno costituita da una variazione altalenante del motivo con funzione simile all'attacco della prima figura del 'tema di *Peripetie*' di battuta 3, e infine una fase di decadimento formata dalla seconda metà della melodia rotatoria. Ad essa segue una quarta ripetizione della figura melodica, variata, che conclude una struttura A-A-B-A', che si ripete simile anche nello strato accordale, ove Varèse 'gioca' sia con la durata della risonanza dell'accordo, sia con la struttura (le prime tre occorrenze costituite dall'accordo triplo 'di base', dalla struttura identica a quella iniziale di b. 6, mentre nell'ultima è eliminata la coda con risonanza, e al suo posto, dopo una pausa, è inserita una ripetizione singola). Su questi due strati basilari è inserita la texture ribattuta degli strumenti bassi, interrotta ogni volta dall'entrata degli accordi; al posto della figura a quintina, che solitamente precede le esplosioni verticali, il compositore affida proprio agli strumenti della *texture grave* (CBCl, CFg, CB) una terzina che funziona da gesto di avvio e densificazione orizzontale del primo colpo dell'accordo (bb. 19, 21, 23).

- segue una **seconda frase** (bb. 24/2-28/2): è avviata dall'apparizione quasi solistica della cosiddetta 'figura del *jumping fish*' proveniente da *Peripetie*, seguita dall'entrata dei due strati testurali: quello degli strumenti bassi invariato, e la figura melodica lineare discendente dei tromboni e corni già apparsa a b. 11, all'inizio della seconda frase della prima fase. Su questi si staglia la testa della figura proveniente dal secondo tema: la volatina affidata ancora una volta ai legni (Ob, EH, Heck, Bb/ACI) dà avvio a un 'tentativo di emersione' del secondo tema. Il frammento scalare ascendente si ferma tuttavia sulla nota superiore fiorita dal trillo, e viene subito interrotto dalle figure a terzine che anticipano l'entrata delle esplosioni accordali 'secche', ridotte a due ripetizioni dei gesti (in linea con la tendenza già presentata nella frase precedente). Lo stesso modulo (terzine + accordi) è ripetuto tre volte identico (bb. 24-27), mentre la variazione di durata della figura del '*jumping fish*' modifica la pausa che separa le tre entrate esplosive, conferendo irregolarità alla frase. La figura dei tromboni e corni ascendente (con glissando) che si sovrappone alla risonanza prolungata del terzo accordo decreta la conclusione della frase.
- La **terza e ultima frase** della seconda fase (bb. 28/3-33/1), ancora più estesa nella durata rispetto alle precedenti, si caratterizza per l'assenza completa delle verticalità esplosive e per il ritorno delle *textures* sia gravi sia acute (CTpt, Eb/DTpt) che accompagnano le figure differenti esposte dai tromboni e corni (prima la figura lineare discendente a b. 28, poi la melodia rotatoria di base a b. 29, quindi una 'costruzione melodica' di un accordo alle bb. 30-31, e infine una doppia figura, prima lineare ascendente, poi spezzata discendente). Ad esse va ad aggiungersi, inoltre, il frammento scalare ascendente proveniente dal secondo tema (legni e archi) reiterato e sviluppato a formare una terza zona testurale acuta che alterna il gesto ascendente, concluso dai trilli, e l'oscillazione per terze minori già apparse nella testa della prima figura di b. 3. Questa accumulazione dà luogo a una crescita di densità rispetto alle frasi precedenti, che con una 'caduta' accelerata verso il grave del gesto melodico di tromboni e corni conduce alla conclusione della prima onda dinamica e dà avvio a quella successiva di natura contrastante.

Segue un **intermezzo** (bb. 33/1 – 39/4), questa volta trasferito su un livello formale superiore (analogo a quello delle onde). Esso è caratterizzato dalla scomparsa della texture al grave, compensata dalla preminenza delle figure 'gravi' sia lineari sia spezzate dei tromboni e corni, che si sostituiscono quasi del tutto all'ostinato ribattuto accentuato (che compare solo all'inizio di b. 34). Anche in questo caso Varèse inserisce tre ripetizioni delle verticalità esplosive, con entrate sempre più distanziate, simbolo di una 'stagnazione' di energia, contrastata dal moto sempre più dinamico della figura dei tromboni e corni, che 'carica' la tensione senza una chiara direzionalità, e senza raggiungere a una fase di risoluzione (Cfr. figura allegato B).

LA TERZA E ULTIMA STRUTTURA ONDULATORIA (39/4-52/4) ha inizio sul levare di b. 40. Più breve della seconda, essa è ugualmente suddivisibile in **due fasi**.

La prima fase (bb. 39/4-45/2) è formata da:

- una **prima frase** (bb. 39/3-41/4), che prende avvio dopo la verticalità esplosiva 'interrotta' e privata della fase di risonanza e dopo la reiterazione della figura a salti alternati di tromboni e corni. Sul prolungamento della figura spezzata dei tromboni che torna nel registro più acuto (b. 40-41) e della *texture* dei bassi, appare dapprima la doppia figura diatonizzata proveniente dal 'tema di Peripetie', in una variazione differente rispetto alla figura di apertura del *Grandioso* e affidata ora alle trombe e agli archi acuti (Eb/D/CTpt, VI, Vla). In conclusione di questo gesto ascendente, Varèse inserisce quasi invariata la *texture* di accordi acuti ribattuti affidata ai legni (bb. 40-41), già occorsa all'inizio della seconda onda (bb. 8-10).

- Il ritorno della parte dei tromboni e corni con accenti pulsanti dei timpani, associato alla *texture* poliritmica pluristratificata derivata da battuta 36-37 (Picc, EbCl, Arpa, Glock, Xyl, VI), dà avvio a una **breve interruzione passiva** (bb. 42-43/3), che separa la prima frase dalla

- **seconda frase** (bb. 43/4-45/2), di natura prettamente 'figurale', caratterizzata dalla presenza della melodia rotatoria dei tromboni/corni, dal ritorno della figura melodica tratta dal secondo tema, qui in forma originale scalare *Up-Down*. Essa è seguita dalla figura a quintina che, con il prolungamento dell'ultima nota che la distanzia dall'entrata dell'esplosione accordale, assume qui la fisionomia di figura autonoma, analogamente al breve inciso di legni e archi acuti, proveniente dalla *texture* variabile 3.

Segue la seconda fase (bb. 45/3-52/4), anch'essa tripartita, che ha inizio con:

- una **prima frase A** (bb. 45/3-46/4), composta dalla sovrapposizione della melodia spezzata e sviluppata dei tromboni e corni, sia inferiore che superiore, sugli accordi esplosivi basilari (tre ripetizioni con fase di risonanza),
- seguita da una **seconda frase B** (bb. 47-49/2), contrastante perché di natura statica, nella quale riappaiono tutti gli strati testurali sovrapposti alla pulsazione accentata di tromboni e corni, che prepara l'arrivo della
- **terza frase A'** (bb. 49/3-51/4), ove viene riesposta la melodia rotatoria dei tromboni e corni originali, aperta da un gesto inferiore, accompagnata da un ultimo addensamento orizzontale degli accordi esplosivi dapprima basilare e poi ripetuto, accentuati dal levare delle terzine subito precedenti e dal ritorno della pulsazione con accentuazione regolare alternata di tromboni, corni e timpani.

FINALE

DOPO AMÉRIQUES...

L'esegesi ha spesso considerato *Amériques* come un'opera di passaggio, banco di prova per l'acquisizione di un linguaggio varesiano vero e proprio¹, che si esprimerebbe completamente solo nei lavori successivi. Lo studio presente, avviato sulla partitura, pone le basi per un ripensamento di questa interpretazione. Esso si è andato, infatti, progressivamente trasformando in un'introspezione all'interno del vocabolario armonico e dei mezzi di figurazione fraseologica e formale del compositore e, sotto questa luce, il pezzo ha dimostrato rivestire un ruolo chiave, punto di riferimento stabile per la fissazione di una teoria armonica che va al di là della singola composizione. In *Amériques*, infatti, Varèse non soltanto raggiunge uno stile compositivo che avrebbe considerato come il proprio «nuovo idioma»² rispetto alla produzione giovanile precedente, ma fissa un sistema di organizzazione dello spazio sonoro che rimarrà valido per il resto del suo percorso artistico.

Ex post facto, la partitura assume i contorni di un manifesto del proprio linguaggio armonico: il modo stesso con cui gli eventi sonori si sviluppano mette in scena il processo di affermazione del cromatismo su un'atmosfera diatonica di partenza, e non di rado è la musica stessa che *spiega* queste strutture in sviluppo. In *Amériques* Varèse mette alla prova e sfrutta le possibilità del suo nuovo vocabolario; quando le stesse strutture e le stesse figure riappaiono nelle composizioni successive, non si percepisce più il bisogno di tracciarne sistematicamente l'evoluzione, di mostrarne la derivazione e le trasformazioni organiche, ma assumono, ora sì, la funzione di eventi sonori che possono anche non essere (più) direzionati o apparire apparentemente irrelati, pur recando intrinsecamente memoria della loro origine e dei loro legami. Con le opere da camera successive, in particolare, egli dà avvio a una ricerca spinta nelle maglie del suono, mediante l'alterazione dei fenomeni acustici su quelle stesse figure e strutture.

In questo senso, l'analisi delle strutture 'basilari' contenute in *Amériques* assume il ruolo chiave di spiegazione di un metodo e di un sistema di organizzazione armonica che nell'opera successiva, pur restando sempre presente, si ritira dalla superficie della partitura e agisce su un livello compositivo profondo, anche dove non esplicitato.

Per comprendere in che misura il metodo e gli strumenti analitici costruiti e sviluppati su e per *Amériques* siano applicabili alla produzione degli anni seguenti del compositore, si conclude questo lavoro con l'osservazione di due esempi estratti da opere più tarde il primo da *Arcana* e il secondo da *Octandre*. Ciò permette di chiedersi se e in quale misura l'ipotesi di lettura della partitura e del materiale documentario (primo fra tutti il diagramma

¹ Paul Rosenfeld definiva la partitura di *Amériques* come «perhaps the transition between the series of tone poems produced by the young Varèse in Europe before the war and those born of the experience of the new world», PAUL ROSENFELD, *Musical Chronicle*, «The Dial», 80 June 1926, p. 529, cit. da: L. VARÈSE, *Varèse. A Looking-Glass Diary* cit., p. 247. Si veda anche, ad esempio, W. Rathert, secondo il quale il pezzo apparterebbe «zu einem stilistischen Laboratorium oder Niemandsland zwischen Nicht-mehr und Noch-nicht», W. RATHERT, *Amériques und kein Ende* cit., p. 141.

² Louise Varèse, a proposito della partitura, faceva notare che Varèse «had begun working in a new idiom toward which his earlier scores had only been groping», in L. VARÈSE, *Varèse. A Looking-Glass Diary* cit., p. 102.

cromatico) possano fornire uno strumento ermeneutico valido per esaminare altri contesti d'opera. Inoltre, una volta riconosciuti gli aspetti di continuità del linguaggio armonico, si potrà proseguire oltre, per indagare il portato di novità di ogni singola opera, in particolare sul piano della ricerca sul fenomeno acustico. Ciò consentirà anche di individuare le proprietà specifiche che concorrono ad assicurare l'omogeneità stilistica caratteristica della produzione varesiana.

Il presente studio, inoltre, si pone come punto di partenza per ampliare la riflessione sulle caratteristiche primarie di un 'idioma atonale' sviluppato negli stessi anni, ma indipendentemente, da diversi compositori, europei e americani. La rilettura che Varèse fa dell'eredità di Schönberg va infatti considerata segnale di un significato nuovo da attribuire a questa fase della storia della musica occidentale, non di preparazione alle tendenze sviluppatesi a partire dal metodo dodecafonico, ma come momento significativo *in sé* e come punto di arrivo di una ricerca svolta da numerosi compositori negli stessi anni e in differenti direzioni, che conduce, tuttavia, a conclusioni congruenti e comuni. L'analisi delle opere atonali di Anton Webern, come anche di Carl Ruggles, solo per citare due esempi, in base al metodo analitico sviluppato nel presente lavoro, consentirà di individuare alcune 'norme' comuni fondamentali di questo idioma musicale.

PRIMA FANFARA: *ARCANA*. OR: *THE SAME PRINCIPLES*

Il primo esempio riguarda la prima frase di *Arcana*, la seconda opera per orchestra composta da Varèse tra il 1925 e il 1927.¹ Essa assume una posizione simbolica nei confronti della presente riflessione, sia perché per la seconda volta il compositore si confronta con un organico molto vasto e con le specificità peculiari della scrittura orchestrale, sia perché la genesi di *Arcana* s'inscrive cronologicamente fra le due versioni di *Amériques*. In una prospettiva di analisi focalizzata sul rapporto fra la prima partitura e le novità aggiunte nella seconda, un'osservazione di *Arcana*, oltre che dei lavori da camera coevi, può senz'altro offrire interessanti indizi, in particolare per quanto riguarda l'utilizzo di fasce sonore prolungate e in apparenza statiche che Varèse inserisce in molti dei passi modificati nella seconda versione di *Amériques* e che sembrano differenziarsi nettamente dalle *textures* movimentate della prima.

*

In una lettera alla moglie dell'ottobre 1926, Varèse raccontava di aver sognato due temi fanfara, che egli schizzava nella missiva. La «Fanfare n° 1» riproduceva quella che sarebbe divenuta la seconda frase della partitura, alle battute 3-4:²

ALLEGRO

Fig. 1 Schizzo per *Arcana*, Fanfare n° 1

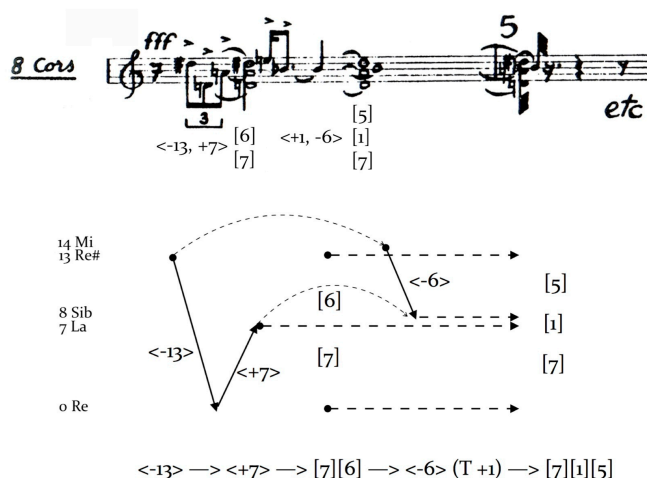
¹ Su *Arcana* si vedano, tra gli altri, gli studi di: D. Nanz, *Edgard Varèse. Die Orchesterwerke* cit., pp. 317-424, e dello stesso autore, *Arcana von Edgar Varèse*, «Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft/Annales Suisses de Musicologie/Annuario Svizzero di Musicologia», 19, 1999 (numero speciale: *La Svizzera: Terra d'Asilo – Die Schweiz als Asylland, Atti – Kongressbericht – Ascona 1998*), pp. 273-317; PHILIPPE LALITTE, *Arcana d'Edgar Varèse: Thématique et l'espace des hauts. Un univers musical en expansion*, «Analyse musicale», 3/2, 1986, pp. 65-70; MANFRED KELKEL, *Arcana d'Edgar Varèse: Éléments d'analyse formelle*, «Analyse musicale», 3/2, 1986, pp. 59-64; DAVID H. COX, *Geometric Structures in Varèse's Arcana*, «The Music Review», 52/4, 1991, pp. 246-254.

² Pubblicata in L. HIRBOUR, *Écrits* cit., pp. 44-46. Si veda anche in: L. VARÈSE, *A Looking-glass Diary* cit., pp. 238-239. L'esempio musicale è in note reali.

Se letto secondo i principi e i criteri sviluppati nel presente lavoro, le due battute si mostrano come un condensato del pensiero armonico varesiano.

CROMATICA SEMITONALE, ESPANSA, DIATONIZZATA

La prima figura della frase, esposta dai corni, contiene il nucleo strutturale del passaggio, ‘spiegato’ dal compositore, come spesso accade, mediante una scomposizione dell’oggetto che ne mostra il principio compositivo. Per prima cosa Varèse presenta, quindi, una scissione del primo tricordo di nona minore del pezzo, $Re_3-La_3-Re\#_4$, nella costellazione [7][6], presentandone l’articolazione melodica in modo da far risuonare dapprima la relazione cromatica lata, nell’intervallo [13] discendente diretto $Re\#_4-Re_3$, e aggiungendo poi l’elemento ‘diatonizzante’. Esso esplicita la relazione di quinta diretta, mentre lascia sottinteso il tritono $La-Re\#$ implicito, risultante dell’accordo. L’accordo che ne deriva – privo di accenti, a differenza delle tre singole altezze che lo precedono e lo formano – appare quindi come elemento di risonanza, come conseguenza e risultato del processo. Il tritono, segue tuttavia immediatamente dopo, quando due altezze e due intervalli si aggiungono all’insieme, mediante una traslazione del tritono inespresso ($La-Re\#$) sul semitono superiore: il Mi, con cui si inserisce la prima relazione semitonale stretta ($Re\#_4-Mi_4$) è quindi subito seguito dal Sib, che fa risuonare il tritono melodico diretto discendente (Mi_4-Sib_3). Nel prolungare il suono del tricordo, Varèse introduce un secondo elemento analitico, scindendo il tritono nella combinazione [5]+[1], $Sib-Re\#-Mi$. La conclusione del processo del motivo dei corni, quindi il punto di arrivo del percorso svolto nell’accordo finale, rappresenta la sintesi conclusiva, che contiene entrambe le relazioni diatoniche e cromatiche: [7][1][5].

Fig. 2 *Arcana*, struttura dei corni

Ancora una volta il compositore mescola elementi diatonici (la quinta e la quarta, esattamente come nel tema del flauto) con le loro deformazioni cromatiche (qui semitono, tritono e nona minore). Se in *Amériques* il motivo diatonico è indipendente, sviluppato come tema soltanto ‘cromatizzato’ dall’intervallo iniziale Si-Do, mentre l’essenza delle strutture cromatiche entrano solo con l’arrivo dell’ottava battuta, in queste misure di *Arcana* esso è subito e completamente *parte* della struttura cromatica di nona minore esterna, è contenuto in essa. La struttura accordale di [7][5] è virtualmente deformata mediante l’introduzione del semitono cromatico $La-Sib$, che s’inserisce al centro della struttura dando luogo alla cornice

esterna di nona minore. In ciò è già visibile una esplicitazione del concetto di cromatismo 'organico': implicitamente, il compositore sceglie come punto di partenza uno stadio del processo più avanzato rispetto ad *Amériques*, ove il 'sistema' veniva 'spiegato' (o analizzato e presentato) per la prima volta.

VERTICALIZZAZIONE: STRUMENTAZIONE 1

Il Mi 'interrotto' nei corni continua nelle trombe. Con una differenziazione timbrica, Varèse distingue quindi i volumi delle strutture, che sono individualmente costruite e poi messe in relazione. Spesso accade che proprio l'aggiunta di strumenti a una prima voce solistica con cui si apre il pezzo (o la frase) costituisca un segnale di una prima significativa espansione dell'idea di base melodica nello spazio verticale. Le trombe raccolgono dunque il Mi dei corni e lo prolungano, aggiungendo all'insieme accordale dei primi un secondo intervallo semitonale Re#-Mi (a distanza di tritono da quello inferiore La-Sib); analogamente in coincidenza del quarto tempo della battuta Varèse 'richiama' graficamente l'accordo dei corni e il Mi delle trombe per evidenziare, con l'entrata del Si bequadro delle trombe, il 'completamento' dell'accordo, ovvero la verticalizzazione totale dell'idea melodica, che dà luogo all'aggregato completamente simmetrico (dal basso) [7][1][5][1][7], composto di due accordi di nona minore. A questo punto il tetracordo iniziale [7][1][5] 'torna' alla sua conformazione tricordale 'di base', duplicata e invertita a formare due tricordi specularmente simmetrici, uno inferiore Re-La-Re# [7][6], e uno superiore Sib-Mi-La [6][7], l'uno inversione dell'altro e incastrati l'uno dentro l'altro:

The musical score shows two staves: 'Tpt.' (Horns) and '8 Cors' (Trombones). The key signature has one sharp (F#). The time signature is 4/5. The music features complex vertical structures with intervals and pitch classes indicated by numbers in brackets. Below the staves, intervallic relationships are noted: <-13, +7> and <-1, -6>.

Fig. 3 Corni e Trombe

Lo schizzo, in cui Varèse annota l'idea concepita in sogno, presenta una grafia interessante, leggermente differente a quella che confluirà nella partitura definitiva. Indipendentemente dalle modifiche apportate alla frase (principalmente di strumentazione)³, nella disposizione grafica delle strutture si esplicita l'idea strutturale

³ Nella versione definitiva (Colfranc Music Publishing Corporation, New York, cop. 1931 e 1964) l'idea strutturale è leggermente modificata nella strumentazione e conseguentemente in alcuni dettagli ritmici. In particolare il Do del piccolo e quello del flauto sono invertiti (Picc Do₆ e Fl Do₅) e l'entrata del Do₆ del piccolo (qui Fl), anziché cadere sul quarto tempo della battuta, assieme al Si₄ delle trombe, viene posticipata e perciò la nona Si-Do, che risuona ora melodicamente, è resa più chiaramente percepibile. L'esempio mostra un aspetto importante del processo compositivo, in cui si conferisce una preminenza iniziale dell'idea strutturale, che viene modificata successivamente al fine di una resa più efficace dell'effetto sonoro.

del compositore, così come egli la annota a scopo personale'. Non solo la 'ripresa' dell'accordo inferiore all'entrata del Si delle trombe consente una migliore visualizzazione dell'intera verticalità, ma anche lo spostamento verso destra della nota Sib dal tetracordo inferiore, che fuoriesce dall'allineamento del tricordo inferiore, segnala l'appartenenza al tricordo inverso superiore.

STRUMENTAZIONE 2 E VARIAZIONE DELLE FIGURE

Se si osservano le strutture in base alla strumentazione, si possono individuare quattro gruppi di figure, distribuite fra altrettanti gruppi strumentali: A (corni), B (trombe e clarinetti in Mib), C (flauti e flauti piccoli), D (clarinetti in Mib e violini). Le prime tre sono giustapposte e parzialmente sovrapposte, prolungate in un accordo formato dalla loro somma. Ad esso fa seguito, dopo una pausa di trentaduesimo e a mo' di coda, la quarta figura D. La frase così costruita viene delineata nel suo contorno in partitura dal motivo esposto dagli strumenti bassi e contrabbassi (Heck, Bass Cl, Fg, CFg, Tub, Timb, Vlc, CB) che precede e segue le quattro figure (bb. 1-2 e 5).

The musical score for 'ALLEGRO' illustrates four groups of figures (A, B, C, D) for different instrument groups. The staves are labeled: 3 Picc., 2 Fl., 2 Cl. Mi b, Trpt. 1,2,3. 4,5., and 8 Cors. The figures are represented by boxes with intervallic structures and dynamic markings like *fff*. Figure A is for Corns, B for Trombones and Clarinets in B-flat, C for Flutes and Piccolo, and D for Clarinets in B-flat and Violins. The score also includes a 'etc' marking and a '2x. b et violons ponticello' instruction.

Fig. 4

La prima semi-frase costituita dalle prime tre figure è sottoposta a progressivo sviluppo. Essa si espande nello spazio verticalmente, tramite graduale estensione di registro, che giunge a coprire quasi tre ottave, Re_3 - $Do\#_6$ ($[35] = [11]$); al contempo si estende nel tempo orizzontalmente, con entrate successive degli strumenti, che tengono il suono fino all'accordo in *tutti*. Infine la struttura totale cresce vieppiù di complessità nella misura in cui il pattern accordale di base (accordo di arrivo di A, $[7][1][5]$) è moltiplicato per formare le altre figure. Al contempo, esso è proiettato (trasposto) nel registro superiormente e traslato negli altri gruppi strumentali in una forma sempre più semplificata dal punto di vista dell'articolazione intervallare:

- dalla struttura tripartita in tre intervalli A:

$$A = \langle -13 \rangle, \langle +7 \rangle, [7][6], \langle -6 \rangle = [7][1][5]$$

- semplificata con l'unione della quarta con il semitono $[5+1] = [6]$ nella struttura bipartita B, che viene ampliata nell'estensione a formare due tricordi di nona B₁ e B₂, embricati intorno al tritono Si-Fa:⁴

$$B = [7][6][7]:$$

$$B_1 = \langle +7 \rangle, \langle +6 \rangle = [7][6]$$

$$B_2 = [13], \langle +6 \rangle / \langle -7 \rangle = [6][7]$$

- fino alla forma più semplice, formata dal solo intervallo di nona minore:

$$C = [13].$$

SELF-SIMILARITY E TRASPOSIZIONE DI OTTAVA

Nell'accordo di arrivo è rappresentata sinteticamente e simultaneamente tale complessità decrescente dal basso verso l'alto. L'elemento cromatico centrale [1] del pattern di base (il 'microcosmo') è conservato anche come elemento strutturale nella forma complessiva che separa il pattern inferiore dalla sua proiezione nei tre tricordi di nona superiori, e al contempo conservato nella strutturazione delle singole figure, come semitono in D e come tritono in B e C. L'esempio mostra inoltre come in casi di questo tipo il raddoppio di ottava sia in funzione non soltanto dell'ampliamento spaziale della figura ma anche della realizzazione di nuove costellazioni armoniche. In questo caso, ad esempio, con il Do₆ il compositore esplicita l'intervallo cromatico di 'base' di nona minore non diatonizzato, ossia privo di suddivisioni interne.⁵

⁴ Le due semi-figure B₁ e B₂ sono strutturalmente l'uno l'inverso dell'altra sia nella struttura armonica di nona (nell'inversione dei due intervalli $[7][6]$ e $[6][7]$), sia nel processo di formazione di essa: B₁ procede in espansione, dal solo Mi al bicordo Mi-Si, per giungere al tricordo di nona Mi-Si-Fa, mentre B₂ inizia subito con il bicordo di nona Si-Do e solo con l'entrata del Fa viene articolata nel tricordo $[6][7]$.

⁵ Una situazione simile è stata osservata da Pousseur nella sua analisi della prima delle *Sechs Bagatellen op. 9* di Anton Webern, a proposito di alcune altezze che sono ripetute a ottave differenti: «[Elles] ne donnent pas lieu à un nouveau déroulement du total chromatique, mais s'intègrent, au même titre que leur apparition antérieure, dans le premier circuit connectif. Leur appartenance à des chaînes relationnelles, à des champs harmoniques distincts, permet de les concevoir, non plus comme les octavations possibles d'une même note, *mais comme des notes absolument différentes*. Il y a lieu de distinguer ici radicalement la hauteur réelle d'un son de sa valeur chromatique. Cette dernière est une fonction relative, résultant de sa place dans l'ensemble, permettant de saisir son rapport aux autres éléments de cet ensemble. Au contraire, la première constitue sa valeur propre, absolue, nominative. Nous avons affaire, bel et bien, à quatorze fréquences également différentes entre lesquelles s'établit un réseau de relations dont l'unité de mesure est la connexion chromatique. [...] On sait de quelle puissance directionnelle le langage tonal a pu charger la relation chromatique. Enchaînée les unes aux autres, distribuées dans différents registres, plusieurs connexions prennent, au contraire, un sens nettement bipolaire». H. POUSSEUR, *Le chromatisme organique d'Anton Webern* cit., p. 21.

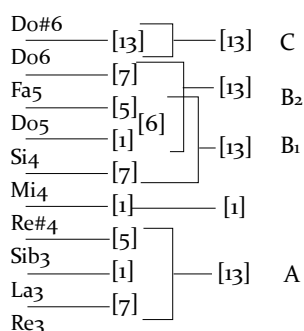


Fig. 5

Nella quarta figura l'intervallo cromatico semitonale è concretizzato dapprima nella variante espansa alternativa alla nona – la settima maggiore Fa_5 - $Solb_4$ - Fa_5 – mentre la nona è strutturata tramite la somma della settima maggiore e della seconda maggiore $Solb_4$ - Fa_5 - Sol_5 $[11]+[2]$. Infine nell'ultimo tricordo della frase D, Fa_5 - Sol_5 - Lab_5 Varèse contrae al massimo il concetto della struttura formata da un intervallo diatonico e uno cromatico utilizzando le forme più piccole dei due tipi intervallari, $[2]$ e $[1]$, e richiamando così la struttura del motivo precedente e conseguente alla frase,⁶ a mo' di collegamento.

SIMMETRIA E TOTALE CROMATICO 'REGISTRATO'

Come accade regolarmente anche in *Amériques*, il compositore costruisce l'intera frase in modo da riempire gradualmente lo spazio cromatico tramite una catena di strutture tricordali (o tetracordali) sovrapposte, successive o embricate. Il gruppo strumentale che espone la prima figura presenta cinque altezze, e ogni gruppo che gli succede ne ripete una precedentemente occorsa e ne aggiunge rispettivamente altre tre (B e D) e un'altra (C). La peculiarità della figura di *Arcana* consiste non soltanto nella realizzazione della totalità cromatica, ottenuta senza preoccupazione dei raddoppi di altezze, ma anche e soprattutto nel modo con cui le altezze sono disposte nei registri all'interno delle figure e della frase. Due aspetti risultano in questo senso utili a comprendere il ruolo fondamentale che Varèse assegna all'altezza reale delle note nelle diverse ottave di estensione, ossia ai registri non intesi soltanto come elemento di varietà timbrica ma funzionali alla costruzione e al movimento di masse sonore nello spazio.

In primo luogo, se si ordinano le note delle quattro figure in base alla loro altezza reale si ottiene un totale cromatico disposto 'quasi-simmetricamente' intorno al semitono Si_4 - Do_5 , mentre il Re_3 e il La_3 gravi sono aggiunte alla base della figura simmetrica. La disposizione appare relativamente regolare nell'alternanza di intervalli diatonici e cromatici già osservati.

⁶ Il motivo è costruito dalla sovrapposizione di due tipi di strutture tricordali, quella più estesa, che è la base per la frase Sib_6 - Mi_6 - Si_6 $[6][7]$ ed è esposta dagli strumenti contrabbassi (CBCI, CFG, CB), e quella contratta, che torna nella figura D, qui esposta dai bassi (Heck, Fg, Vlc) nelle altezze La_3 - Sib_3 - Do_3 $([1][2])$.

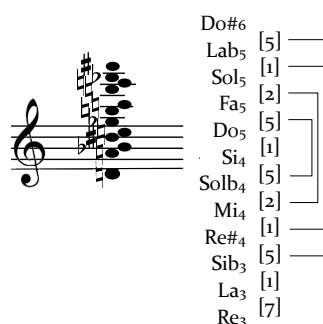


Fig. 6

Inoltre, se si ordinano le altezze reali sulla base delle relazioni cromatiche e si focalizza l'attenzione su queste ultime, si noterà la presenza di tre insiemi di altezze. Essi procedono dal basso verso l'alto, alternando none minori e seconde minori lungo un'unica scala cromatica progressiva, che procede in senso ascendente di [13] e che discende per due volte di [11], Do#₆-Re₃ (più due ottave) e Fa₅-Solb₄.

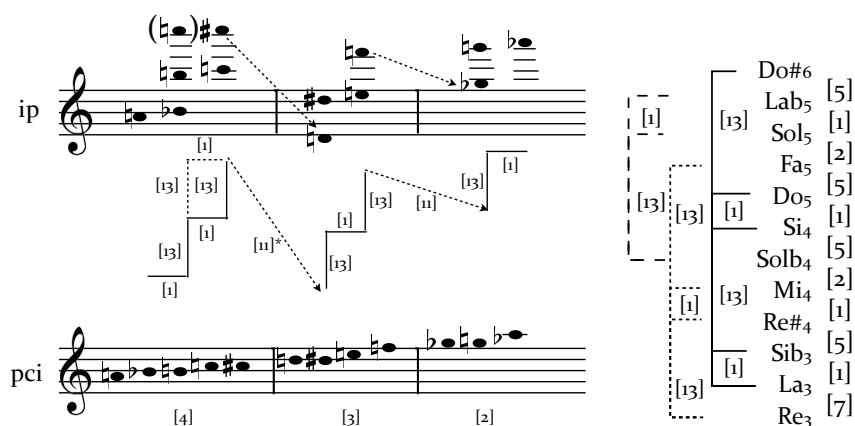


Fig. 7

Infine se si prendono in considerazione i due intervalli-cornice, il più grave e il più acuto, riportati nell'ottava (trasponendo inferiormente di due ottave quello superiore), si ottengono nuovamente i due intervalli diatonici di base costituenti la prima figura A, quinta e quarta, ma in questo caso, sono separati fra loro da un intervallo di settima maggiore (più due ottave, La₃-Sol#₅) anziché di semitono.

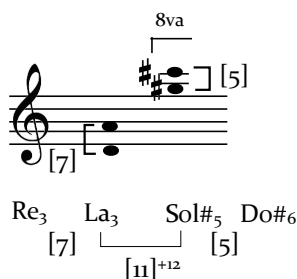


Fig. 8

...AND THE SAME ELEMENTS. LA PRIMA 'FRASE' DI OCTANDRE

Come secondo esempio si prenda ancora un pezzo composto negli anni che separano le due versioni di *Amériques* ma, questa volta, per un organico da camera. L'esame di *Octandre* conferma come, per l'opera globale di Varèse, la prima opera orchestrale americana rappresenti un cantiere straordinario per la messa a punto di un pensiero armonico autonomo. Se nell'opera per insieme da camera che segue immediatamente, il compositore introduce una nuova preoccupazione per le proprietà intrinseche del suono (vedi l'insistenza e l'introspezione all'interno del suono del trombone ripetuto all'inizio di *Hyperprism*), nondimeno il pensiero armonico e le figure musicali caratteristiche che l'esprimono derivano ancora dalle ricerche sulle combinazioni intervallari e sul profilo delle figure sviluppate in *Amériques* e vicine all'esempio schönbergiano. Molti di questi gesti, direttamente derivati dall'opera 16 ma filtrati attraverso il proprio 'sistema armonico', appaiono come varianti idiomatiche fissate nel primo lavoro per orchestra, e assumeranno il ruolo di idiomi peculiari della musica del compositore franco-americano.¹

Le battute iniziali di *Octandre* costituiscono un chiaro esempio della presenza e dell'uso delle strutture armoniche basilari, che Varèse espone ancora una volta in maniera quasi didascalica. Egli chiarifica in poche misure del solo dell'oboe gli stadi dello sviluppo dell'idea cromatica semitonale, sottoposta dapprima a ottavizzazione, con cui si ottengono le relazioni cromatiche espanse, quindi a diatonizzazione, dando luogo a strutture tricordali melodiche e successivamente, con l'entrata del clarinetto in Sib e del contrabbasso, proiettate anche verticalmente. Le stesse misure di *Octandre* costituiscono un esempio del ruolo fondamentale giocato dal profilo melodico nella variazione delle figure, e dell'uso dei principi di variazione progressiva dei gesti iniziali per espansione e riduzione intervallare, e tramite inserimento o elisione di motivi, che trasformano l'idea iniziale fino a un punto critico, ove essa scompare.

Battuta 1. Il gesto iniziale dell'oboe solo costituisce la prima *Gestalt* del pezzo e corrisponde alla *Grundgestalt* del movimento, motore di avvio di una catena di variazioni in sviluppo. La sua struttura intervallare <-13, +11, -1> rappresenta il fondamento del 'sistema armonico' riconosciuto: prendendo avvio da un tetracordo cromatico semitonale lineare (Re#-Mi-Fa-Fa#), Varèse dapprima lo ordina in senso discendente e poi lo sottopone a una prima 'ottavizzazione', conferendo così all'idea astratta un profilo spaziale concreto. Nell'applicare la trasposizione di ottava alla seconda altezza della successione, egli decreta l'intervallo espanso cromatico – una nona minore discendente – come la cornice intervallare di riferimento del pezzo [13], esattamente a come visto in

¹ Si veda la breve ricognizione di David Cox sulla vasta presenza di «citazioni tematiche» e di riferimenti incrociati fra le composizioni di Varèse. Tra gli altri, Cox fa notare in particolare l'utilizzo di figure tematiche di *Amériques* in *Offrandes* (1921), interpretati come «elementi di unità formale» dei movimenti della composizione per soprano e piccola orchestra subito successiva a *Amériques*. Nello studio sono osservate anche le relazioni fra *Intégrales* (1924-'25) e *Arcana* (1925-'27), l'utilizzo del tema del flauto di *Amériques* in *Ecuatorial*, così come brevi accenni sull'uso di materiale tratto da opere di altri compositori specialmente in *Arcana*. DAVID HAROLD COX, *Thematic Interrelationships between the Works of Varèse*, «The Music Review» 49/3, 1988, pp. 205-17. Si veda anche la tesi dottorale di COX, *The Music of Edgard Varèse*, University of Birmingham, 1976.

Arcana e analogamente a quanto accade in *Amériques* (con la settima maggiore Si-Do di apertura del flauto). Come conseguenza dell'ottavizzazione, si ottiene quindi la settima maggiore ascendente seguente [11], cioè la relazione intervallare 'complementare' alla nona della cromatica espansa, e infine la seconda minore, intervallo base del sistema.



Fig. 9 *Octandre*, b. 1

Il profilo strutturale *Line Down-Down* è trasformato in uno 'spezzato', formato da triplo *Twist Down-Up-Down*.² La figura è chiaramente delineata nei suoi contorni dalla legatura d'espressione e dalla usuale dinamica di movimento interno sulla nota tenuta, già osservata più volte in *Amériques*, e separata dal resto dal respiro obbligato alla fine della battuta. Mediante pochi ma chiari indizi Varèse determina il suo ruolo di gesto iniziale, distinto dalle variazioni successive che proseguono la prima frase succedendosi l'una dopo l'altra senza soluzione di continuità (bb. 1-6), che non abbisognano di un volume e movimento interno così accentuato.

Seguono tre variazioni della figura iniziale, che Varèse separa e identifica molto chiaramente mediante l'uso di legature d'espressione, secondo un procedimento già più volte menzionato e descritto (più o meno esplicitamente) da Schönberg nell'autoanalisi dell'opera 22.

B. 2-3. La prima ripetizione mostra una variazione morfologica della fase di decadimento della figura originale: il corpo resta invariato (<-13, +11, -1>), mentre sulla coda è aggiunta una fioritura cromatica con ripetizione dell'ultimo intervallo (sotto forma di un trillo ascendente 'sciolto': <+1, -1>). In questo modo Varèse introduce una variazione del profilo tramite aggiunta di un *Twist Up-Down* che anticipa la figura successiva.



Fig. 10 *Octandre*, b. 2-3

² Sul profilo ritmico di *Octandre* cfr. ELIZABETH WEST MARVIN, *The Perception of Rhythm in Non-Tonal Music: Rhythmic Contours in the Music of Edgard Varèse*, «Music Theory Spectrum», 13/1, 1991, pp. 61-78.

B. 3. Nella seconda ripetizione della figura Varèse applica una variazione identica – ampliamento tramite moltiplicazione di un intervallo (qui [13]) – che affetta questa volta la fase di attacco del gesto, alla quale si aggiunge una variazione di natura ‘inversa’ nella fase di decadimento, realizzata con elisione dell’ultimo intervallo (<-1>). La struttura, demarcata dalla legatura tra il primo Fa₃ e l’ultimo Mi₄, è modificata in modo da invertire la morfologia del gesto, con un profilo spezzato *Twist Up-Down-Up*. Ciò comporta, al contempo, una trasformazione più significativa dell’idea iniziale rispetto alla figura precedente, non solo di natura morfologica ma anche strutturale: l’interruzione della frase sul Mi e l’esclusione del Re# produce l’eliminazione del semitono [1] dall’insieme intervallare, lasciando ‘agire’ solo le due relazioni cromatiche espanse, ovvero i due intervalli cornice Fa-Sib [11] e Fa-Mi [13].

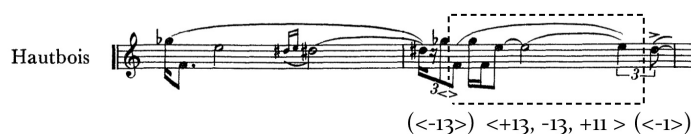


Fig. 11 *Octandre*, bb. 2-3

B. 4. Come nel processo di *entwickelnde Variation*, la trasformazione seguente è condotta ancora un passo in avanti nella variazione della figura iniziale, tramite un ampliamento di entrambe la testa e la coda del motivo (mentre il corpo centrale resta immutato, analogamente a quanto osservato per le prime sette ripetizioni del flauto in *Amériques*). Il motivo è per la prima volta trasposto (una terza maggiore inferiormente), ampliando la collezione delle altezze nella frase di un ulteriore tetracordo cromatico (Si-Do-Do#-Re). Se si osserva la serie intervallare completa, <-1, -13, +11, -1, -5, +2, -3>, si notano alcuni elementi aggiunti, ancora una volta nelle fasi di attacco e decadimento, che fuoriescono dal nucleo di base del motivo (cerchiato in rosso nell’immagine in basso), affermato nella precedente variazione nella struttura <-13, +11>:

- il primo intervallo cromatico stretto Re#-Re
- la coda che dal Si₃ discende di tritono sul Fa₃ bequadro
- l’abbellimento diatonico sull’ultima nota della terzina con il Sol#₃, che aggiunge un’altezza alle otto cromatiche della collezione, interrompendone la regolarità tramite l’inserimento dell’intervallo diatonico (Fa#-Sol#)

La coda estesa della figura rappresenta, dal punto di vista morfologico, la variazione più significativa, e funge da ‘segnale’ per una variazione strutturale più nascosta ma di altrettanto valore, che consiste nell’aggiunta del tritono,³ terzo intervallo ‘nucleare’ del

³ Sul ruolo dell’intervallo di nona minore e di tritono nelle opere successive ad *Amériques*, e sul ruolo della complementarità cromatica come elemento di «coerenza supplementare» fra strutture giustapposte o sovrapposte, si legga quanto scrive Pascal Decroupet, in particolare a proposito di connessioni di nona minore nelle battute iniziali di *Intégrales*, e dell’accordo alle misure 41-45 di *Déserts*, formato da catene di none minori a distanza di tritono. Cfr. PASCAL DECROUPET, *Varèse, la série et la métaphore acoustique*, in *Musique contemporaine. Perspectives théoriques et philosophiques*, éd. I. DELIEGE et M. PADDISON, Sprimont, Mardaga, 2003, pp. 165-178: 176-177.

sistema armonico di riferimento del pezzo. Il tritono appare non solo nell'estensione della coda citata, ma articola la coda stessa in due strutture embricate e simmetricamente speculari, formate dal movimento discendente del gesto con esclusione del Sol# (di per sé nota strutturalmente 'estranea' o 'aggiunta' alla riserva scalare cromatica): la prima, Do-Fa#, e la seconda, Si-Fa, unite tramite l'intervallo comune Si-Fa# a formare quindi i due segmenti di profilo Do-Si-Fa# CSubseg <-1, -5>, e Si-Fa#-Fa, CSubseg <-5, -1>, e la successione complessiva: <-1, -5, -1>. Il primo intervallo cromatico della figura Re#-Re potrà quindi essere interpretato come anticipazione dell'intervallo <-1> che era posto nella coda del motivo di base, e che, sostituito da una nuova coda, viene assunto come nuova testa del tema.

Il profilo complessivo si caratterizza per un'alternanza (quasi) regolare di gesti discendenti e ascendenti in una simmetria quasi parallela: *Down-Down-Up-Down-Down-Up-Down*.

Fig. 12 *Octandre*, bb. 4-5

Questo stato esteso della figura riporta alla mente la *Grundgestalt* dei violoncelli di *Peripetie* (bb. 18-20), una delle fondamentali del quarto pezzo che si ritrova negli schizzi di Schönberg e che è stata analizzata in rapporto ad *Amériques* nel capitolo analitico II.2 (esempi 16, 29 e 30).

Fig. 13 *Peripetie*, bb. 18-20

Il profilo ascendente-discendente delle due figure è quasi identico (*Peripetie* CSeg <- + - | + - > e *Octandre* CSeg <- - - + - | + - >) anche se, nel dividere il tritono fra <-1, -5>, Varèse aggiunge un <- > in più alla fine dell'elemento A. Di contro, la struttura intervallare mostra nella figura varesiana una trasformazione in direzione di una 'sistematizzazione' della struttura di *Peripetie*. Pur partendo da un'analoga collezione di altezze, proveniente da un segmento cromatico con l'aggiunta di un elemento diatonico (Do-Re in *Peripetie*, e Re#-Fa e Fa#-Sol# in *Octandre*), egli ordina le note in modo da avere tutti intervalli cromatici stretti o espansi nella prima parte della figura (sostituendo il [14] con un [13]) e permuta le altezze di B per ottenere la successione di tritoni embricati. Così facendo Varèse riconduce ogni elemento della figura schönbergiana entro le norme del 'proprio sistema' armonico, che in questo senso si mostra più rigoroso di quello del compositore viennese.

B. 5-6. La legatura sul solo La dell'oboe, la cui prima nota viene ulteriormente separata dalla figura precedente mediante l'accento 'tenuto', dà avvio a una seconda 'apertura' del tetracordo. Il La rappresenta prima di tutto un'espansione della collezione delle altezze del frammento scalare di base, che si amplia ulteriormente, prolungato nella direzione 'esterna' iniziata dal Sol#. Al contempo questa nota lunga tenuta costituisce il segnale d'inizio di una prima moltiplicazione prospettica e di un'apertura spaziale che traduce il movimento sviluppato finora solo melodicamente anche in senso verticale. Mimando il gesto idiomatico di accordatura dello strumento nell'orchestra, l'oboe, nel 'dare il La', dà avvio al vero e proprio pezzo, lasciando intendere le prime quattro battute come un'introduzione alla vera e propria esecuzione⁴. In effetti quanto ascoltato finora rappresenta solo un'immagine monodimensionale dell'idea, che si dischiude nel momento in cui è proiettata nella dimensione spazio-temporale. Al La₃ dell'oboe rispondono infatti, uno dopo l'altro, prima il clarinetto in Sib e poi il contrabbasso che, con entrate successive, s'inseriscono sul suono dell'oboe a distanza di settima maggiore ruotando progressivamente la struttura cromatica espansa melodica in una architettura verticale. Il suono del La si riflette dapprima sul Sib del clarinetto, che aggiunge l'undicesima altezza, penultima per completare la collezione cromatica totale (che, come visto spesso, rimarrà qui incompleta). La [11] non viene elaborata qui né in senso melodico 'diretto', come nell'oboe precedentemente, né in una vera risonanza verticale simultanea, come accade poi tra il clarinetto e il contrabbasso. Come passo intermedio fra le due dimensioni, Varèse sceglie di articolare l'intervallo espanso inserendo un passaggio discendente del clarinetto, in *crescendo*, che si ferma prima sul Reb ([8]), transita velocemente sul Si ([10]) e scende infine sul Sib, accentuato dallo *sf* ([11]). Il clarinetto risponde così il motivo iniziale dell'oboe, variato mediante elisione dell'elemento 'ottavizzante', ossia selezionando solo le note che compongono la successione di registro superiore Solb-Mi-Re# (<-2, -1>).⁵ Subito dopo il contrabbasso 'raccolge' il Si di passaggio del clarinetto e trasforma, di nuovo, la sua relazione semitonale stretta (Si₂-Sib₂, Cl) in una espansione di settima maggiore (Sib₂-Si₁ CB). Il contrabbasso, entrando poco dopo l'assestamento del Sib del clarinetto con la terzina di ribattuti e subito prima della scomparsa del La, dà luogo a una traiettoria diagonale di due [11] che lentamente si verticalizza.

Fig. 14 *Octandre*, bb. 5-6

⁴ Il compositore svilupperà la stessa idea – una parodia dell'accordatura dell'orchestra prima del concerto – estendendola a un intero pezzo in *Tuning Up* (1946).

⁵ Il processo inverso – costruzione di una figura dal profilo lineare in una con profilo 'spezzato' mediante ottavizzazione di alcune altezze – è mostrato in un esempio dell'analisi di Schönberg dell'opera 22, discusso nel § Intermezzo 2.

La prima frase dell'oboe può dirsi conclusa solo dopo la sua 'apertura' sia spaziale, nella verticalità, sia di profilo, lineare fisso nell'oboe e contrabbasso e lineare discendente *Down—Down* (<-2, -1>) nel clarinetto.

B. 6. Con l'entrata della nuova figura dell'oboe il procedimento giunge al suo terzo stadio: la diatonizzazione. Questa struttura costituisce un concentrato dei principi costruttivi e variazionali varesiani, e rappresenta un esempio perfetto di struttura simmetrica cristallina realizzata intorno a 'nucleo' elementare, contenuto *in nuce* già nella figura iniziale. La rilevanza peculiare della *Grundgestalt* è accentuata da Varèse ancora una volta da pochi ma chiari indizi: il respiro iniziale, che la separa dal La precedente e delinea l'inizio della seconda frase, e la dinamica con doppia forcilla ascendente-discendente dal *p*.

Quattro intervalli, due intervalli discendenti seguiti da due ascendenti, danno luogo a due strutture, incastonate una dentro l'altra, seguite da un'eco di quella più celata.

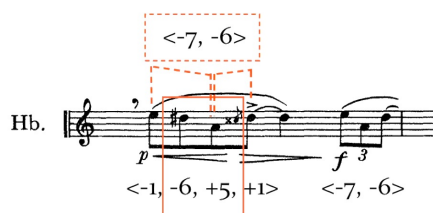


Fig. 15 *Octandre*, b. 6

Intorno al La, già nota pivot, il compositore dispone sulle due posizioni esterne due seconde minori, Mi-Re# (<-1>) e Dox-Re# (<+1>), in quelle interne un tritono discendente e una quarta ascendente. Le tre altezze interne danno luogo alla prima struttura diatonizzata 'diretta' [6][5], ma variata tramite trasformazione del profilo lineare in uno spezzato *Down-Up*, che dà luogo a una mutazione della cornice per trasposizione di ottava di una delle sue altezze esterne. Analogamente, la struttura tricordale esterna, formata dalle due note esterne e dallo stesso La, è composta da una quinta discendente Mi-La (<-7>) e da un tritono ascendente La-Re# (<+6>).

Ciascuna delle due strutture, interna ed esterna, trasformano quindi i due intervalli centrali di nona minore [13] e di settima maggiore [11] della *Gestalt* iniziale dell'oboe nei due tricordi diatonizzati [7][6] e [6][5], ossia nei due tricordi più 'stabili' della gerarchia delle strutture accordali varesiana.⁶

La seconda figura della frase, suonata con un repentino *forte*, 'conferma' ed esplicita la struttura esterna, ripetuta con le stesse note: Mi-La-Re#, <-7, -6>.

La partitura procede oltre, moltiplicando e confermando, con ripetizioni e differenze, le strutture e i principi fin qui osservati.

⁶ Cfr. § II.1.a Un'altra coerenza del linguaggio atonale.

OCTANDRE E IL DIAGRAMMA CROMATICO: UN'AUTOANALISI?

Ma l'esempio di *Octandre* interessante per un'altra coincidenza significativa rispetto all'ipotesi sviluppata e presentata in questo studio. Se l'analisi delle partiture successive ad *Amériques* dimostra una permanenza del pensiero armonico in essa già fissato, alcuni materiali, seppur esigui, conservati nel lascito del compositore sono importanti testimonianze del fatto che Varèse continuò a riflettere sul diagramma cromatico ancora quarant'anni dopo la data – presunta o inscenata – del «1909-10». Nel caso di *Octandre*, inoltre, questi documenti 'espliciti' attestano un legame diretto con le strutture musicali utilizzate nel pezzo. A proposito di alcuni schizzi del compositore rinvenuti in convoluti di materiale 'non identificato', due sono rilevanti a questo proposito. Si è parlato di una trascrizione del diagramma cromatico, ove le due verticalità sono numerate 'circolarmente' in senso orario mediante lettere alfabetiche.¹ Il foglietto su cui è schizzato l'accordo è incollato, come detto, accanto a un altro frammento cartaceo, che risale a una data coincidente o posteriore al novembre 1959. In esso Varèse rivela una possibile modalità di lettura del diagramma.

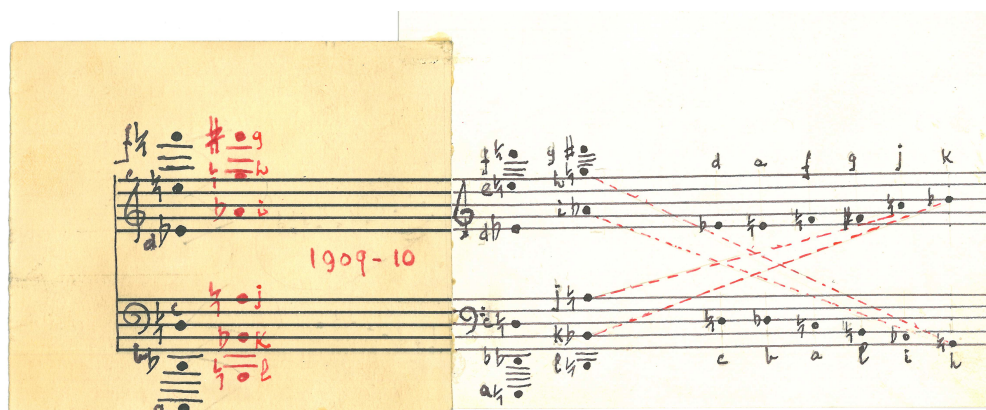


Fig. 16 Elaborazione del diagramma cromatico (SEV, PSS)

Nella parte centrale del foglio la stessa struttura accordale di sinistra, riunita in un unico insieme diastematico (scompare la differenziazione fra i due esacordi per mezzo della penna nera e rossa), è seguita da una proiezione melodica delle altezze ordinate in modo peculiare e differente rispetto agli altri schemi. Varèse divide questa volta le due metà accordali verticali in senso orizzontale, traducendole così in due insiemi cromatici 'stretti' di sei altezze ciascuno, contenenti rispettivamente la metà superiore e quella inferiore del diagramma rispetto all'asse di tritono centrale La-Mib. Nell'insieme superiore le altezze dell'accordo, lette in senso orario – d e f g h i –, sono disposte scalarmente in moto ascendente; all'inverso, le note della metà accordale inferiore,

¹ Cfr. § II.1.a Diagramma cromatico spazializzato (generatore di vettori diatonici).

derivate da una lettura in senso antiorario dell'insieme accordale – c b a l k j – sono distribuite in un frammento scalare discendente). A ciò il compositore aggiunge una permutazione delle due ultime altezze delle due successioni scalari, in modo tale che le ultime due dell'esacordo superiore, Sol-Lab, passino all'esacordo inferiore (ma in successione retrograda, ossia discendente Lab-Sol), e che quelle inferiori, Sib-La, anch'esse retrograde, completino l'esacordo superiore:

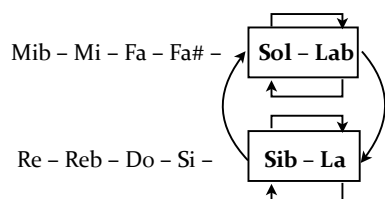
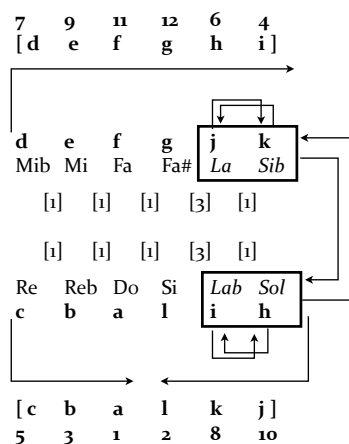


Fig. 17a

In questo modo le due collezioni esacordali interamente cromatiche, dunque prive di relazioni di tritono interne, sono trasformate in insiemi cromatici (di quattro e di due note ciascuna), posti a distanza di terza minore [3]:

Fig. 17b²

In questo modo Varèse aggiunge a ciascun insieme due relazioni tritoniche, rispettivamente:

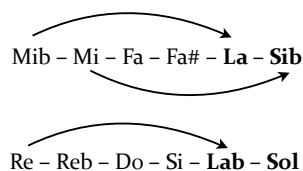


Fig. 17c

² I numeri arabi all'esterno della figura corrispondono alla numerazione assegnata dal compositore alle altezze del diagramma cromatico nello schizzo precedentemente mostrato (Fig. 17).

Un secondo documento rinvenuto nel fondo del compositore conferma e dà valore alla scelta di quella specifica permutazione ai fini dell'aggiunta del tritono nei due esacordi cromatici. Si tratta di un'ulteriore rielaborazione del diagramma e dell'idea contenuta nel documento ora esaminato. La precisione del segno grafico e le didascalie testuali aggiunte dal compositore depongono a favore di un'interpretazione della funzione del disegno nell'ambito di una riflessione di natura analitica, più che compositiva. Certamente non si tratta di un materiale preparatorio. Appare più plausibile, invece, che esso sia legato a un fine esplicativo, benché non vi siano altre evidenze documentarie che possano attestarlo. Ciononostante, sulla base della lettura che si è fatta del diagramma cromatico e stando alla distribuzione 'alternativa' delle sue altezze nel documento più tardo appena osservato, il disegno contiene traccia di entrambi i processi: analitico, se lo si legge – come scritto – da sinistra verso destra, e compositivo ('ricostruito' o 'inscenato') se lo si legge a partire dalle due successioni esacordali 'variate' (all'estrema destra), seguite da una seconda trasformazione (per elisione) al centro, e concluso dalla «distribuzione» delle altezze 'astratte' (si legga: delle classi di altezze) su differenti registri 'reali' e nelle due strutture accordali.

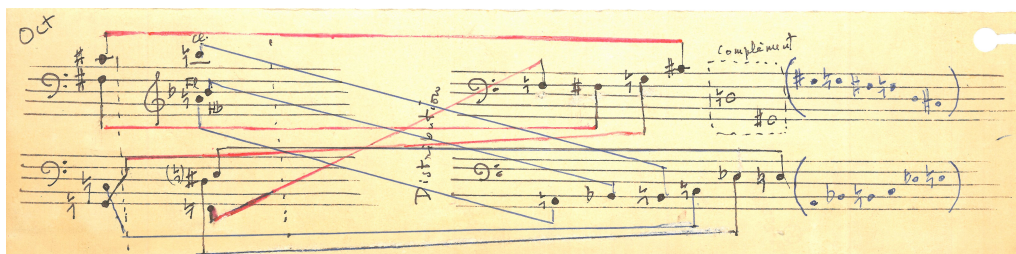


Fig. 18 Schema analitico, *Octandre*, (SEV, PSS)

In realtà, però, Varèse prende avvio da due verticalità composte più di trenta anni prima, corrispondenti alla cifra 19 di *Octandre*. Il primo accordo, di quattro suoni, è formato dai due tricordi 'stabili' (Sol-Do-Fa# e Do-Fa#-Do#), embricati intorno al tritono Do-Fa#, e dà luogo a due relazioni tritoniche (freccie nella fig. 19a e b, sinistra). Il secondo, successivo anche in partitura (Fig. 19a e b, destra), trasforma e amplia le due relazioni cromatiche espanse del primo, l'inferiore di settima maggiore ([5][6] = [11]) e la superiore di nona minore ([6][7] = [13]), e separa i due tricordi, non più embricati ma sovrapposti simultaneamente, in modo da formare tre relazioni tritoniche fra le due masse accordali.³ Il tricordo inferiore Fa-Re#-Mi risulta, quindi, da una trasposizione di tono superiormente della cornice cromatica del tricordo inferiore del primo accordo (Sol-Do-Fa#), e pone in evidenza la relazione semitonale stretta, alla quale si aggiunge, come 'risultante', l'intervallo 'complementare' di settima minore, per formare la struttura complessiva [10][1]. L'accordo superiore, La-Sib-Si ([1][13]) mostra un esempio del processo di *unfolding* di un tricordo di nona minore con traslazione all'esterno del La, a dar luogo al tricordo [1][13] che, pur fuoriuscendo dalla cornice cromatica ([14]), simula una simmetria speculare tra intervallo lato e stretto semitonale fra il tricordo inferiore e quello superiore e, soprattutto, produce una relazione aggiuntiva di tritono (Re#-La).⁴

³ Si ripensi alla metafora del cristallo, che l'autore descriveva come: «an idea, the basis of an internal structure, expanded and split into different shapes or groups of sound», in E. VARÈSE, *Autobiographical Remarks* cit., p. 346.

⁴ Appare interessante anche notare che il secondo accordo teorico 'di base' superiore (Sib-La-Si, [11][2]) corrisponderebbe a una trasposizione esatta della cornice esterna del primo accordo superiore (Do-Sol, [13]) trasposto di una settima minore superiormente, in modo 'complementare' a quello inferiore, trasposto di

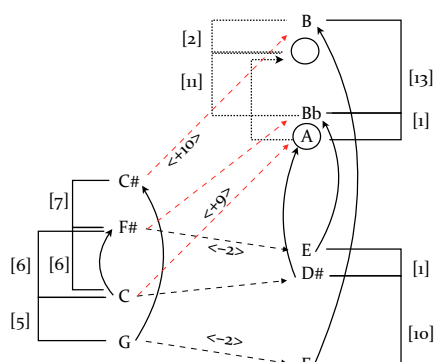


Fig. 19a

Fig. 19b

A destra dei due accordi e al di là dell'operazione di «distribution», il compositore indica la provenienza di ciascuna nota dalle due collezioni di altezze non 'registrate', specificando il bicerdo mancante per raggiungere il totale cromatico; infine, tra parentesi tonde, egli indica l'origine dell'insieme comprendente anche l'elemento 'complementare'. Sebbene le note dei due esacordi usati qui siano ordinate diversamente rispetto al disegno precedente, il principio di inclusione di due tritoni in ogni gruppo di altezze è mantenuto.

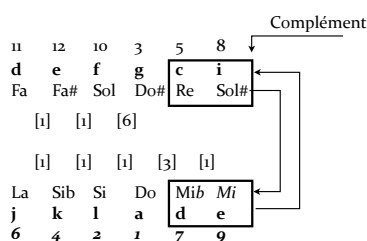


Fig. 19c

seconda minore inferiormente. Il principio 'strutturale' sincronico del secondo accordo inferiore [10][1] è ripetuto come principio 'processuale' di proiezione delle strutture del primo al secondo accordo (quella inferiore di [1] inferiormente e quella superiore di [10] superiormente), e poi celato tramite il meccanismo di *unfolding*.

FONTI

1. Fonti musicali manoscritte e a stampa
2. Fonti testuali manoscritte e dattiloscritte
3. Carteggi

Tutte le fonti sono conservate nella Sammlung Edgard Varèse, presso la Paul Sacher Stiftung di Basilea.

1. Fonti musicali manoscritte e a stampa

Amérique, prima redazione (1918-22)

- Partitura autografa, con correzioni e annotazioni di E. Varèse
- Partitura a stampa, London, Curwen, 1925, con correzioni e aggiunte di E. Varèse (1° esemplare)
- Partitura a stampa, London, Curwen, 1925, con correzioni e aggiunte di E. Varèse (2° esemplare)
- Partitura a stampa, London, Curwen, 1925, con correzioni di Varèse e annotazioni di mano non identificata
- Partitura a stampa, London, Curwen, 1925, con annotazioni esecutive di Leopold Stokowski (1° esemplare)
- Partitura a stampa, London, Curwen, 1925, con annotazioni esecutive di Leopold Stokowski (2° esemplare)

Amérique, seconda redazione (1927-29)

- Schizzi
- Partitura, copia manoscritta di mano non identificata
- Partitura a stampa, Paris, Eschig, 1929, con annotazioni di E. Varèse e correzioni di Chou Wen-chung e di mano non identificata (1° esemplare)
- Partitura a stampa, Paris, Eschig, 1929, con annotazioni di E. Varèse e correzioni di Chou Wen-chung e di mano non identificata (2° esemplare)
- Partitura, copia manoscritta della riduzione per due pianoforti a quattro mani realizzata da Samuel Reichmann

Schemi e diagrammi

SCHÖNBERG, ARNOLD, *Fünf Orchesterstücke* op. 16, prima edizione della Studienpartitur, Leipzig, Peters, 1912 (No. 3377), con annotazioni autografe di E. Varèse

2. Fonti testuali manoscritte e dattiloscritte

Autobiographical remarks, conferenza tenuta presso la Princeton University, 4 o 5 settembre 1959, dattiloscritto con correzioni e annotazioni autografe

The Evolution of Musical Form, conferenze tenute presso la Pius X School of Liturgical Music, Manhattenville College, Purchase, NY, ottobre 1943 – aprile 1944, dattiloscritto con correzioni e annotazioni autografe

Music and the Times, conferenza tenuta presso la Mary Austin House, Santa Fe, NM, il 23 agosto 1936, e presso la University of New Mexico, Albuquerque, il 12 novembre 1936, dattiloscritto con correzioni e annotazioni autografe

Twentieth-Century Tendencies in Music, conferenze tenute presso la Columbia University, luglio – agosto 1948, dattiloscritto con correzioni e annotazioni autografe

3. Carteggi (citati)

- Stokowski, Leopold a Edgard Varèse
- Strauss, Richard a Leopold Stokowski
- Varèse, Edgard a Leo Kraf
- Varèse, Edgard a Louise Varèse

PARTITURE

VARÈSE, EDGARD, *Amériques* (1922). *Full Score*, London, J. Curwen & Sons, 1925

- *Amériques. Pour orchestre* (1929), Paris, Eschig, 1929
- *Amériques* (1929), rev. and ed. by Chou Wen-chung, New York, Colfranc, 1973
- *Amériques* (1922), rev. von Klaus Angermann, München, Ricordi, 1991
- *Amériques. For Orchestra* (1929), rev and ed. by Chou Wen-chung, Milano, Ricordi, 2000
- *Amériques. For Orchestra* (1922). Performance edition prepared from the original manuscript by Chou Wen-chung, Milano, Ricordi, 1997/2001
- *Amériques*, arranged by the composer for 2 pianos, 8 hands, performance ed. prepared by Helena Bugallo, Milano, Ricordi, 2011
- *Arcana. For orchestra*, Milano, Ricordi, 2000
- *Octandre. For Eight Instruments*, rev. and ed. by Chou Wen-chung, New York, Colfranc, 1980

SCHÖNBERG, ARNOLD, *Fünf Orchesterstücke* op. 16 (1909), in *Arnold Schönberg. Sämtliche Werke*, Serie A, Bd. 12: *Orchesterwerke I*, hrsg. von Nikos Kokkinis, Mainz, Schott, 1980

BIBLIOGRAFIA

1. Scritti e interviste di Edgard Varèse
2. Letteratura su Edgard Varèse
3. Altra letteratura

1. Scritti e interviste di Edgard Varèse

VARÈSE, EDGARD, *Écrits*. Textes réunis et présentés par Louise Hirbour, trad. de l'anglais par Christiane Léaud, Paris, Bourgois, 1983

- *Die Schriften* (cfr. FLECHTNER, CHRISTINE, *Die Schriften von Edgard Varèse*)
- *Il suono organizzato: Scritti sulla musica*, a cura di Louise Hirbour, trad. di Umberto Fiori, Milano, Ricordi, 1985 («Le sfere», 2)

CHARBONNIER, GEORGES, *Entretiens avec Edgard Varèse*, Paris, Belfond, 1970

FRANKENSTEIN, ALFRED, *Varèse, Worker in Intensities*, «The San Francisco Chronicle», 28 November 1937, p. 13 (FLECHTNER, *Die Schriften*, pp. 204-208)

N.N., *The 'Red Symphony' Is Due to Explode*, «The New York Times», 4 March 1937, p. 25 (FLECHTNER, *Die Schriften*, pp. 176-177)

- N.N., *Varèse Answers 'Amériques' Critics*, «The Evening Bulletin», 12 April 1926, p. 3 (FLECHTNER, *Die Schriften*, pp. 86-88)
- N.N., *Varèse Defies Hissers; Says He Won't Change Note of 'Amériques'*, «The Public Ledger», 12 April 1926, p. 3 (FLECHTNER, *Die Schriften*, pp. 82-84)
- SCHULLER, GUNTHER, *Conversation with Varèse*, «Perspectives of New Music», 3/2, 1965, pp. 32-37
- TRYON, WINTHROP P., *Edgar Varèse's New Orchestral Work, 'Amériques'*, «The Christian Science Monitor», 7 July 1923, p. 6, (FLECHTNER, *Die Schriften*, pp. 54-59)
- *New Instruments in Orchestra Are Needed, Says Mr. Varèse*, «The Christian Science Monitor», 8 July 1922, p. 18 (FLECHTNER, *Die Schriften*, pp. 40-43)
 - *A New Edifice From Mr. Varèse*, «The Christian Science Monitor», 28 August 1926, p. 8 (FLECHTNER, *Die Schriften*, pp. 90-93)
- VARÈSE, EDGARD, *Autobiographical Remarks, dedicated to the Memory of Ferruccio Busoni: From a Talk Given at Princeton University, September 4, 1959*, in FLECHTNER, *Die Schriften*, pp. 338-347
- *The Debussy I Knew*, «FM Listener's Guide», November 1962, s.p. (FLECHTNER, *Die Schriften*, pp. 382-383)
 - *Erinnerungen und Gedanken*, «Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik», 3, 1960, pp. 65-71 (FLECHTNER, *Die Schriften*, pp. 351-360)
 - *Ferruccio Busoni – A Reminiscence*, «Columbia University Forum», 9/2, 1966, p. 20 (FLECHTNER, *Die Schriften*, pp. 414-418)
 - *Freedom for Music* [conferenza presso la University of Southern California, Los Angeles, 1939], in *The American Composer Speaks*, ed. by Gilbert Chase, [Baton Rouge], Louisiana State University Press, 1966, pp. 185-192 (FLECHTNER, *Die Schriften*, pp. 214-222)
 - *Jérôm' s'en va-t'en guerre*, «The Sackbut», 4/5, December 1923, pp. 144-148 (FLECHTNER, *Die Schriften*, pp. 63-70)
 - *The Liberation of Sound*, ed. by Chou Wen-chung, «Perspectives of New Music», 5/1, 1966, pp. 11-19; rist. in *Perspectives on American Composers*, ed. by Benjamin Boretz and Edward T. Cone, New York, Norton, 1971, pp. 25-33; versione ampliata in *Contemporary Composers on Contemporary Music*, ed. by Elliott Schwartz and Barney Childs, New York, Holt, Rinehart and Winston, 1967, pp. 195-208
 - *Music as an Art-Science*, «Bennington College Alumnae Quarterly», 7/1, 1955, pp. 24-25 (FLECHTNER, *Die Schriften*, pp. 306-310)
 - *New Instruments and New Music*, From a lecture given at Mary Austin House, Santa Fe, New Mexico, August, 23, 1936, in FLECHTNER, *Die Schriften*, pp. 160-163
 - [senza titolo], in *Le Poème électronique – Le Corbusier*, éd. par Jean Petit. Paris, Minuit, 1958, pp. 191-193 (FLECHTNER, *Die Schriften*, pp. 323-326)
 - *Verbe. Que la musique sonne*, «391», 5, 1917, p. [2]; ristampata in *391. Revue publiée de 1917 à 1924 par Francis Picabia*, réédition intégrale présentée par Michel Sanouillet, vol. 1, Paris, Terrain vague, 1960, p. 42 (FLECHTNER, *Die Schriften*, pp. 24-25)
 - and HIAEFF, ALEXEI, *Edgard Varèse and Alexei Haieff Questioned by 8 Composers*, «Possibilities», 1, 1947/48, pp. 96-111 (FLECHTNER, *Die Schriften*, pp. 264-268)
 - et JOLIVET, ANDRÉ, *Correspondance 1931-1965*, éd. par Christine Jolivet-Erlh, Genève, Contrechamps, 2002

2. Letteratura su Edgard Varèse

- ANDERSON, JOHN D., *Varèse and the Lyricism of the New Physics*, «The Musical Quarterly», 75/1, 1991, pp. 31-49
- ANGERMANN, KLAUS, *Aus den Neuen Welten. Hintergründe und Traditionen im Frühwerk von Edgard Varèse, Edgard Varèse 1883-1965. Dokumente zu Leben und Werk. Ausstellung der Akademie der Künste und der Technischen Universität Berlin*, hrsg. von Helga de la Motte-Haber und Klaus Angermann, Frankfurt am Main, Lang, 1990, pp. 19-30
- *Die Fassungen von Amériques. Raumsimulation und Klangkurven*, in *Edgard Varèse: Die Befreiung des Klangs. Symposium Edgard Varèse Hamburg 1991*, hrsg. von Helga de la Motte-Haber, Hofheim, Wolke, 1992, pp. 121-13
 - *Work in Process. Varèses Amériques*, München, Musikprint, 1996 («Schriften zur Musik des 20. Jahrhunderts», 2)
- BABBITT, MILTON, *Edgard Varèse: A Few Observations of His Music*, «Perspectives of New Music», 4/2, 1966, pp. 14-22
- BARON, CAROL K., *Varèse's Explication of Debussy's Syrinx in Density 21.5 and an Analysis of Varèse's Composition: A secret model revealed*, «The Music Review», 43, 1982, pp. 121-134
- BÉNAILLY, JEAN JACQUES, *L'agrégat chez Varèse: l'exemple d'Octandre*, «Analyse musicale», 43/2, 2002, pp. 57-62
- BERNARD, JONATHAN W., *The New Worlds of Edgard Varèse: A Symposium by Sherman van Solkema* (recensione), «Journal of Music Theory», 24/2, 1980, pp. 277-283
- *The Music of Edgard Varèse*, New Haven, Yale University Press, 1987
 - *Pitch/Register in the Music of Edgard Varèse*, «Music Theory Spectrum», 3, 1981, pp. 1-25
 - *A Theory of Pitch and Register for the Music of Edgard Varèse*, PhD Diss., Yale University, 1977
 - *Varèse's Space, Varèse's Time*, in *Edgard Varèse. Composer, Sound Sculptor, Visionary*, ed. by Felix Meyer and Heidy Zimmermann, Woodbridge, Boydell, 2006, pp. 149-155
- BLOCH, DAVID R., *The Music of Edgard Varèse*, PhD Diss., University of Washington, 1973
- BORIO, GIANMARIO, *Varèse und die Utopie der musikalischen Moderne*, in *Im Zenit der Moderne. Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik in Darmstadt 1946-1966*, hrsg. von Gianmario Borio und Hermann Danuser, Freiburg im Breisgau, Rombach, 1997, Bd. 1, pp. 267-283
- BOUCOURECHLIEV, ANDRÉ, *Varèse le visionnaire*, «Harmonie», 13, 1966, pp. 15-19
- BOULEZ, PIERRE, *Varèse: Hyperprisme, Octandre, Intégrales*, in Id., *Points de repère*, éd. par Jean-Jacques Nattiez, Paris, Bourgois, 1981, pp. 365-367
- BREDEL, MARC, *Edgar Varèse*, Paris, Mazarine, 1984
- BRINKMANN, REINHOLD, *Anmerkungen zu Varèse*, in *Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß Bonn 1970*, hrsg. von Carl Dahlhaus, Hans Joachim Marx, Magda Marx-Weber und Günther Massenkeil, Kassel, Bärenreiter, 1971, pp. 313-316
- CALMER, EDGAR, *Edgar Varèse, Modern Composer*, «The New York Herald», 11 January 1931 (Flechner, *Die Schriften*, pp. 117-120)

- CARPENTIER, ALEJO, *Edgar Varèse*, «Le Cahier», 1/8, 1929, pp. 31-37
- *Edgard Varèse vivant*, «Cahiers du Nouveau commerce», 10, 1967, pp. 13-28, ripubblicato come supplemento di «Le Nouveau commerce», 45-46, 1980
- CHOU WEN-CHUNG, *The Arcana of Déserts*, in «Mitteilungen der Paul Sacher Stiftung », 20, 2007, pp. 13-18
- *Converging Lives: Sixteen Years with Varèse*, in *Edgard Varèse. Composer, Sound Sculptor, Visionary*, ed. by Felix Meyer and Heidi Zimmermann, Woodbridge, Boydell, 2006, pp. 348-360; trad. tedesca: *Konvergierende Lebenslinien: Sechzehn Jahre mit Varèse*, in *Edgard Varèse. Komponist, Klangforscher, Visionär*, hrsg. von Felix Meyer und Heidi Zimmermann, Mainz, Schott, 2006, pp. 348-360
 - *Ionisation: The Function of Timbre in Its Formal and Temporal Organization*, in *The New Worlds of Edgard Varèse: A Symposium*, ed. by Sherman Van Solkema, Brooklyn, Institute for Studies in American Music, 1979 («I.S.A.M. Monographs», 11), pp. 27-74
 - *Open Rather Than Bounded*, «Perspectives of New Music», 5/1, 1966, pp. 1-6
 - *A Varèse Chronology*, «Perspectives of New Music», 5/1, 1966, pp. 7-10
 - *Varèse: December 22, 1883 – November 6, 1965*, «Current Musicology», 2, 1965, pp. 169-174
 - *Varèse: A Sketch of the Man and His Music*, «The Musical Quarterly», 52/2, 1966, pp. 151-170
 - *Varèse: Who Is He?*, «Grand Street», 63, 1998, pp. 105-110
- CLAYSON, ALAN, *Edgard Varèse*, London, Sanctuary, 2002
- COGAN, ROBERT, *Varèse: An Oppositional Sonic Poetics*, «Sonus», 11/2, 1991, pp. 26-35
- CONTI, LUCA, *Le opere di Varèse fino al 1914*, «Nuova rivista musicale italiana», 32, 1998, pp. 285-298
- COWELL, HENRY, *Edgar Varèse*, in *American Composers on American Music: A Symposium*, ed. by Henry Cowell, Stanford, Stanford University Press, 1933, pp. 43-48
- *The Music of Edgar Varèse*, «Modern Music», 5/2, 1928, pp. 9-18
- COX, DAVID HAROLD, *Geometric Structures in Varèse's Arcana*, «The Music Review», 52/4, 1991, pp. 246-254
- *The Music of Edgard Varèse*, PhD Diss., University of Birmingham, 1976
 - *Thematic Interrelationships between the Works of Varèse*, «The Music Review», 48-49, 1988, pp. 205-217
- DAHLHAUS, CARL, *Außenseiter der Neuen Musik: Charles Ives und Edgard Varèse*, in *Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß Bonn 1970*, hrsg. von Carl Dahlhaus, Hans Joachim Marx, Magda Marx-Weber und Günther Massenkeil, Kassel, Bärenreiter, 1971, p. 299
- DALLAPICCOLA, LUIGI, *Encounters with Edgard Varèse (Pages from a Diary)*, «Perspectives of New Music», 4/2, 1966, pp. 1-7
- DANUSER, HERMANN, *Musik jenseits der Narrativität? Über Edgard Varèses Intégrales*, in *Edgard Varèse: Die Befreiung des Klangs. Symposium Edgard Varèse Hamburg 1991*, hrsg. von Helga de la Motte-Haber, Hofheim, Wolke, 1992, pp. 81-105
- *Mythos Varèse*, in *Edgard Varèse. Komponist, Klangforscher, Visionär*, hrsg. von Felix Meyer und Heidi Zimmermann, Mainz, Schott, 2006, pp. 418-425

- DAVISMoon, STEPHEN (ed.), *Edgard Varèse ... Offerings* («Contemporary Music Review», 23/1, 2004)
- (ed.), *Edgard Varèse ... New Worlds* («Contemporary Music Review», 23/2, 2004)
- DECROUPET, PASCAL, *Varèse, la série et la métaphore acoustique*, in *Musique contemporaine. Perspectives théoriques et philosophiques*, éd. par Irène Deliège et Max Paddison, Sprimont, Mardaga, 2001, pp. 165-178
- *Via Varèse*, in *Edgard Varèse: Die Befreiung des Klangs. Symposium Edgar Varèse Hamburg 1991*, hrsg. von Helga de la Motte-Haber, Hofheim, Wolke, 1992, pp. 28-40
- DOWNES, OLIN, *Philadelphia Orchestra!*, «The New York Times», 14 April 1926, p. 20
- *The Philadelphia Orchestra*, «The New York Times», 13 April 1927, p. 28
- FIORENZA, ANTONINO (a cura di) *Comporre arcano: Webern e Varèse, poli della musica moderna*, Palermo, Sellerio, 1985
- FLECHTNER, CHRISTINE, *Die Schriften von Edgar Varèse (1883-1965)*, Lizenziatsarbeit, Universität Freiburg (Svizzera), 1983
- GILMAN, LAWRENCE, *Hisses for a Novelty at the Last Philadelphia Orchestra Concert*, «New York Herald Tribune», 14 April 1926, p. 19
- GRIFFITHS, PAUL, *Art and Science in Varèse*, in *First American Music Conference, Keele University, England, 18-21 April 1975*, Keele, University of Keele, 1977, pp. 120-133
- GRUNFELD, FREDERIC, *The Well-Tempered Ionizer*, «High Fidelity», 4/7, 1954, pp. 39-41 e 104-108
- GUACCERO, DOMENICO, *Note per uno studio su Edgar Varèse*, «Biennale di Venezia», 14/56, 1964, pp. 18-25; rist. in «Musica/Realtà», 13/37, 1992, pp. 175-189
- HELM, EVERETT, *Außenseiter Varèse*, «Melos», 32/12, 1965, pp. 433-437
- HÉRÉE, ARTHUR, *E. Varèse: Octandre, Intégrales, Hyperprism, Amériques pour petit et grand orchestre*, «La Revue musicale», 8/7, 1927, pp. 212-214
- HORODYSKI, TIMOTHÉE, *Varèse: Héritage et confluences. (Les masses sonores – L'espace du son – La spacialisation)*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 1998
- JOLIVET, HILDA, *Varèse*, Paris, Hachette, 1973
- JOSTKLEIGREWE, ANNE, «The Ear of Imagination». *Die Ästhetik des Klangs in den Vokalkompositionen von Edgar Varèse*, Saarbrücken, Pfau, 2008
- JULIUS, RUTH, *Edgard Varèse: An Oral History Project. Some Preliminary Conclusions*, «Current Musicology», 25, 1978, pp. 39-49
- KAHAN, SYLVIA, *The Whitney Connection: Edgar Varèse and His New York Patrons*, in *Edgard Varèse. Composer, Sound Sculptor, Visionary*, ed. by Felix Meyer and Heidi Zimmermann, Woodbridge, Boydell, 2006, pp. 92-100
- KELKEL, MANFRED, *Arcana d'Edgar Varèse: Éléments d'analyse formelle*, «Analyse musicale», 3/2, 1986, pp. 59-64
- KELLER, JAMES M., *Amériques*, in <http://americanmavericks.org/wp-content/uploads/2012/01/About-Ameriques.pdf> (accesso: 31 marzo 2017)
- KLARÉN, J. H., *Edgar Varèse: Pioneer of New Music in America*, Boston, Birchard, [1928]
- LA MOTTE-HABER, HELGA DE, *Verwehte Spuren: Varèses Berliner Jahre*, in *Edgard Varèse. Komponist, Klangforscher, Visionär*, hrsg. von Felix Meyer und Heidi Zimmermann, Mainz, Schott, 2006, pp. 35-43; trad. inglese: *Blurred Traces: Varèse's Years in Berlin*, in *Edgard Varèse. Composer, Sound Sculptor, Visionary*, ed. by Felix Meyer and Heidi Zimmermann, Woodbridge, Boydell, 2006, pp. 35-43

- (Hrsg.), *Edgard Varèse: Die Befreiung des Klangs. Symposium Edgar Varèse Hamburg 1991*, Hofheim, Wolke, 1992
- *Edgard Varèse und die europäische Tradition*, «Musiktheorie», 6/3, 1991, pp. 221-231
- *Die Musik von Edgar Varèse. Studien zu seinen nach 1918 entstandenen Werken*, Hofheim, Wolke, 1993
- *Das Problem der Fassungen bei Edgar Varèse*, in „Vom Erkennen des Erkannten“. *Musikalische Analyse und Editionsphilologie. Festschrift für Christian Martin Schmidt*, hrsg. von Friederike Wissmann, Thomas Ahrend und Heinz von Loesch, Wiesbaden, Breitkopf & Härtel, 2007, pp. 395-401
- und ANGERMANN, KLAUS (Hrsg.), *Edgard Varèse 1883-1965. Dokumente zu Leben und Werk. Ausstellung der Akademie der Künste und der Technischen Universität Berlin*, Frankfurt am Main, Lang, 1990
- LALITTE, PHILIPPE, *Arcana d'Edgar Varèse: Thématique et l'espace des hauts. Un univers musical en expansion*, «Analyse musicale», 3/2, 1986, pp. 65-70
- *L'architecture du timbre chez Varèse: la médiation de l'acoustique pour produire du son organisé*, «Analyse musicale», 47, 2003, pp. 34-43
- *Rythme et espace chez Varèse*, «Filigrane», 10, 2009, pp. 247-265
- *Son organisé et spéculation sur les distances chez Varèse*, «Cahiers de la Société Québécoise de Recherche Musicale», 9/1-2, 2007, pp. 125-139
- *The Theories of Helmholtz in the Work of Varèse*, «Contemporary Music Review», 30/5, 2011, pp. 327-342
- *La totalité mélodique chez Varèse*, in *Mélodie et fonction mélodique comme objet d'analyse. Actes du colloque tenu à l'Ircam les mardi 17 et mercredi 18 octobre 2006*, éd. par Bruno Bossis, Paris, Delatour, 2013, pp. 149-170
- LESURE, FRANÇOIS, *Debussy et Edgar Varèse*, in *Debussy et l'évolution de la musique au XXe siècle. Colloques Internationaux du Centre National de la Recherche Scientifique, Sciences humaines, Paris 24-31 octobre 1962*, hrsg. von Edith Weber, Paris, CNRS, 1965, pp. 333-338
- MACDONALD, MALCOLM, „Only One Thing of Value”: *Varèse the Burgundian*, in *Edgard Varèse. Composer, Sound Sculptor, Visionary*, ed. by Felix Meyer and Heidy Zimmermann, Woodbridge, Boydell, 2006, pp. 16-24
- *Varèse: Astronomer in Sound*, London, Kahn & Averill, 2003
- MÂCHE, FRANÇOIS-BERNARD (ed.), *Varèse vingt ans après...*, Paris, Richard-Masse, 1985 («La Revue musicale», 383-385)
- MARVIN, ELIZABETH WEST, *The Perception of Rhythm in Non-Tonal Music: Rhythmic Contours in the Music of Edgar Varèse*, «Music Theory Spectrum», 13/1, 1991, pp. 61-78
- MATTIS, OLIVIA, *Edgard Varèse and the Visual Arts*, PhD Diss., Stanford University, 1992
- *Edgard Varèse's "Progressive" Nationalism: Amériques Meets Américanisme*, in *Edgard Varèse: Die Befreiung des Klangs. Symposium Edgar Varèse Hamburg 1991*, hrsg. von Helga de la Motte-Haber, Hofheim, Wolke, 1992 pp. 149-178
- *Theater as Circus: "A Midsummer Night's Dream"*, «The Library Chronicle of the University of Texas at Austin», 23/4 (1993), pp. 43-77
- METZGER, HEINZ-KLAUS, *Hommage à Edgar Varèse*, «Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik», 2, 1959, S. 54-66
- und RIEHN, RAINER (Hrsg.), *Edgard Varèse. Rückblick auf die Zukunft*, München, Text und Kritik, 1983^{II} («Musik-Konzepte», 6)

- MEYER, FELIX, „Die beflügelnde Atmosphäre des Widerstreits“: Varèse als Vermittler zeitgenössischer Musik in den 1920er Jahren, in *Edgard Varèse. Komponist, Klangforscher, Visionär*, hrsg. von Felix Meyer und Heidy Zimmermann, Mainz, Schott, 2006, pp. 82-91; trad. inglese: „The Exhilarating Atmosphere of Struggle“: Varèse as a Communicator of Modern Music in the 1920s, in *Edgard Varèse. Composer, Sound Sculptor, Visionary*, ed. by Felix Meyer and Heidy Zimmermann, Woodbridge, Boydell, 2006, pp. 82-91
- *Edgard Varèse. Amériques für großes Orchester*, in „On revient toujours“. *Dokumente zur Schönberg-Rezeption aus der Paul Sacher Stiftung. Festgabe für Hermann Danuser zum 70. Geburtstag*, hrsg. von der Paul Sacher Stiftung, Mainz, Schott, 2016, pp. 19-21
 - *Edgard Varèse. Vortrag über Arnold Schönberg*, in „On revient toujours“. *Dokumente zur Schönberg-Rezeption aus der Paul Sacher Stiftung. Festgabe für Hermann Danuser zum 70. Geburtstag*, hrsg. von der Paul Sacher Stiftung, Mainz, Schott, 2016, pp. 63-65
 - „Votre temps est fini, et il commence“. Zum musikalischen Nachlass von Edgar Varèse, «Neue Zürcher Zeitung», 14/15 Februar 2004, p. 63
 - und ZIMMERMANN, HEIDY (Hrsg.), *Edgard Varèse. Komponist, Klangforscher, Visionär*, Mainz, Schott, 2006; ed. inglese: *Edgard Varèse. Composer, Sound Sculptor, Visionary*, Woodbridge, Boydell, 2006
- MILLER, HENRY, *With Edgar Varèse in the Gobi Desert*, in Id., *The Air-Conditioned Nightmare*, vol. 1, New York, New Directions, 1945, pp. 163-178
- MORGAN, ROBERT P., *Notes on Varèse's Rhythm*, in *The New Worlds of Edgar Varèse: A Symposium*, ed. by Sherman Van Solkema, Brooklyn, Institute for Studies in American Music, 1979 («I.S.A.M. Monographs», 11), pp. 9-25
- *Rewriting Music History: Second Thoughts on Ives and Varèse*, «Musical Newsletter», 3/1, 1973, pp. 3-12 and 3/2, 1973, pp. 15-23
- MOSCH, ULRICH, „Den Klang in die Hand nehmen“: Wolfgang Rihm und Varèse, in *Edgard Varèse. Komponist, Klangforscher, Visionär*, hrsg. von Felix Meyer und Heidy Zimmermann, Mainz, Schott, 2006, pp. 433-442; trad. inglese: „Taking Sound in Hand“: Wolfgang Rihm and Varèse, in *Edgard Varèse. Composer, Sound Sculptor, Visionary*, ed. by Felix Meyer and Heidy Zimmermann, Woodbridge, Boydell, 2006, pp. 433-442
- N.N., *Sammlung Edgar Varèse*, «Mitteilungen der Paul Sacher Stiftung», 17, 2004, pp. 9-10
- NANZ, DIETER A., *Arcana von Edgar Varèse*, «Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft / Annales Suisses de Musicologie / Annuario Svizzero di Musicologia», 19, 1999 (numero speciale: *La Svizzera: Terra d'Asilo – Die Schweiz als Asylland, Atti – Kongressbericht – Ascona 1998*), pp. 273-317
- *Edgard Varèse. Die Orchesterwerke*, Berlin, Lukas, 2003
 - *Ein Student in Paris: Varèse 1904-1907*, in *Edgard Varèse. Komponist, Klangforscher, Visionär*, hrsg. von Felix Meyer und Heidy Zimmermann, Mainz, Schott, 2006, pp. 25-34; trad. inglese: *A Student in Paris: Varèse from 1904 to 1907*, in *Edgard Varèse. Composer, Sound Sculptor, Visionary*, ed. by Felix Meyer and Heidy Zimmermann, Woodbridge, Boydell, 2006, pp. 25-34
 - „... une légère altération de la forme d'une fonction ...“. Zur Stilentwicklung von Edgar Varèse, «Dissonanz», no. 75, giugno 2002, pp. 4-13

- *Vestiges of an Early Style? On the First Version of Varèse's Amériques*, «Tijdschrift voor Muziektheorie», 8/2, 2003, pp. 152-158
- NATTIEZ, JEAN-JACQUES, «*Densité 21.5*» de Varèse: *Essai d'analyse sémiologique*, Montréal, Groupe de recherches en sémiologie musicale, 1975 («Monographies de sémiologie et d'analyse musicale», 2); trad. inglese di Anna Barry: *Varèse's 'Density 21.5': A Study in Semiological Analysis*, «Music Analysis», 1/3, 1982, pp. 243-340
- OUELLETTE, FERNAND, *Edgard Varèse*, Paris, Seghers, 1966; edizione inglese, trad. di Derek Coltman, New York, Orion, 1968 e London, Calder & Boyars, 1973;
- PARKS, ANNE FLORENCE, *Freedom, Form, and Process in Varèse: A Study of Varèse's Musical Ideas – Their Sources, Their Development, and Their Use in His Works*, PhD Diss., Cornell University, 1974
- RATHERT, WOLFGANG, *Amériques und kein Ende*, in *Edgard Varèse. Komponist, Klangforscher, Visionär*, hrsg. von Felix Meyer und Heidy Zimmermann, Mainz, Schott, 2006, pp. 132-141; trad. inglese: *Worlds without End: Amériques*, in *Edgard Varèse. Composer, Sound Sculptor, Visionary*, ed. by Felix Meyer and Heidy Zimmermann, Woodbridge, Boydell, 2006, pp. 132-141
- RIHM, WOLFGANG, *Zu Edgar Varèse – Notiz am 3. VI. 1990* [con un frammento di un lettera a Ulrich Mosch, 4 aprile 1997], in Id., *ausgesprochen. Schriften und Gespräche*, Bd. 1, hrsg. von Ulrich Mosch, Winterthur, Amadeus, 1997 («Veröffentlichungen der Paul Sacher Stiftung», 6,1), pp. 278-279
- ROSENFELD, PAUL, *Edgar Varèse*, in Id., *An Hour with American Music*, Philadelphia, Lippincott, 1929, pp. 160-179
- *Musical Chronicle*, «The Dial», 80, June 1926, p. 529
- RUDHYAR, DANE, *The Music of Fire*, «The New Pearson's», aprile 1923, pp. 45-47
- SALZMAN, ERIC, *The Miniaturist and the Swashbuckler: Webern and Varèse*, «Keynote», 7/10, 1983, pp. 6-10
- *Edgard Varèse*, in «Stereo Review», 26/6, June 1971, pp. 57-61 e 64-68
- SCHAEFFER, PIERRE, *Varèse et le malentendu*, in *Varèse vingt ans après...*, éd. par François-Bernard Mâche, Paris, Richard-Masse, 1985 («La Revue musicale», 383-385), pp. 134-148
- SLONIMSKY, NICOLAS, [Edgar Varèse], in *Varèse vingt ans après...*, éd. par François-Bernard Mâche, Paris, Richard-Masse, 1985 («La Revue musicale», 383-385), pp. 49-53
- and DAVID CLOUD, *Interview*, KPFA, North Hollywood, 06.03.1973 (<https://archive.org/details/OnVareseIonization>; consultato il 18 febbraio 2017)
- SPERLING, MICHAEL, *Varèse and Contemporary Music*, «Trend», 2/3, 1934, pp. 124-128
- STEEGE, BENJAMIN, *Varèse in vitro: On Attention, Aurality, and the Laboratory*, «Current Musicology», 76, 2003, pp. 25-51
- STEMPEL, LARRY, *Not Even Varèse Can Be an Orphan*, «The Musical Quarterly», 60/1, 1974, pp. 46-60
- *Varèse's "Awkwardness" and the Symmetry in the "Frame of 12 Tones": An Analytic Approach*, «The Musical Quarterly», 65/2, 1979, pp. 148-166; orig. in Id., *Diabolus-in-Symmetry: Rotational Uniformity in the Harmony of 19th- and 20th-Century Music*, PhD Diss., University of Pennsylvania, 1979, pp. 251-278

- STENZL, JÜRIG, *Busonis Sohn: Zur Genese von Varèses Musikästhetik*, in *Edgard Varèse: Die Befreiung des Klangs. Symposium Edgard Varèse Hamburg 1991*, hrsg. von Helga de la Motte-Haber, Hofheim, Wolke, 1992, pp. 17-27
- *Varèsiana*, «Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft», 4, 1980, pp. 145-162
- STRAWN, JOHN, *The Intégrales of Edgard Varèse: Space, Mass, Element, and Form*, «Perspectives of New Music», 17/1, 1978, pp. 138-160
- STUCKENSCHMIDT, HANS HEINZ, *Edgard Varèse*, in Id., *Schöpfer der neuen Musik. Portraits und Studien*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1958, pp. 64-73
- TEDMAN, KEITH, *Edgard Varèse: Concepts of Organized Sound*, PhD Diss., Sussex University, 1982
- TOSCANI, CLAUDIO, *L'esperienza creativa di Varèse: Rottura e continuità con la tradizione europea*, «Sonus», 11, dicembre 1993, pp. 33-42
- TREMBLAY, GILLES, *Les sons en mouvement (sur Varèse)*, «Circuit», 6/1, 1995, (numero speciale: Tremblay, Varèse, Messiaen: Gilles Tremblay analyste), pp. 15-21
- TREZISE, SIMON, *The Music of Edgard Varèse by Jonathan Bernard* (recensione), «Music Analysis», 8/3, 1989, pp. 337-341
- UTZ, CHRISTIAN, und KLEINRATH, DIETER, *Klang und Wahrnehmung bei Varèse, Scelsi und Lachenmann. Zur Wechselwirkung von Tonhöhen- und Klangfarbenstrukturen in der Klangorganisation post-tonaler Musik*, in *Klangperspektiven*, hrsg. von Lukas Haselböck, Hofheim, Wolke, 2011, pp. 73-102
- VAN SOLKEMA, SHERMAN (ed.) *The New Worlds of Edgard Varèse: A Symposium*, Brooklyn, Institute for Studies in American Music, 1979 («I.S.A.M. Monographs», 11)
- VARÈSE, LOUISE, *Varèse. A Looking-Glass Diary*, vol. 1: 1883-1928. New York, Norton, 1972
- VERNOOIJ, EVELINE, *L'organizzazione del suono in Déserts di Edgard Varèse. Implicazioni analitiche di una critica delle fonti*, Tesi di dottorato, Università di Udine, 2013
- VINAY, GIANFRANCO, *Edgard Varèse e gli scrittori*, in *Itinerari della musica Americana*, a cura di Gianmario Borio e Gabrio Taglietti, Lucca, LIM, 1996 («Nuovi percorsi musicali», 1), pp. 3-23
- *Edgard Varèse: héritier de Berlioz au xx^e siècle*, in *Berlioz: textes et contextes*, éd. par Joël-Marie Fauquet, Catherine Massip et Cécile Reynaud, Paris, Société française de musicologie, 2011 («Publications de la Société française de musicologie», 3/14), pp. 295-302
- VIVIER, ODILE, *Edgard Varèse: Esquisses et œuvres détruites*, in *Varèse – Xenakis – Berio – Pierre Henry. Œuvres – études – perspectives*, Paris, Richard-Masse, 1968 («La Revue musicale», 265-266), pp. 31-36
- *Varèse*, Paris, Seuil, 1973
- VON GLAHN, DENISE, *Edgard Varèse: Amériques*, in Id., *The Sounds of Place: Music and the American Cultural Landscape*, Boston, Northeastern University Press, 2003, p. 127-141 and 300-305
- WALDMAN, FREDERIC, *Edgard Varèse: An Appreciation*, «Juilliard Review», 1/3, 1954, pp. 3-10
- WHITTALL, ARNOLD, *Varèse and Organic Athematicism*, «The Music Review», 28/4 1967, pp. 311-315
- WILHEIM, ANDRÁS, *The Genesis of a Specific Twelve-tone System in the Works of Varèse*, «Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae», 19, 1977, pp. 203-226

- WILKINSON, MARC, *An Introduction to the Music of Edgar Varèse*, «The Score and I.M.A. Magazine», 19, 1957, pp. 5-18
- *Edgar Varèse – Pionier und Prophet*, «Melos», 28/3, 1961, pp. 68-76
- ZANOTTI-BIANCO, MASSIMO, *Edgar Varèse and the Geometry of Sound*, *The Arts*, 7/1, 1925, pp. 35-36
- ZIMMERMANN, HEIDY, *Das verschollene Frühwerk: Fakten und Mutmaßungen*, in *Edgard Varèse. Komponist, Klangforscher, Visionär*, hrsg. von Felix Meyer und Heidy Zimmermann, Mainz, Schott, 2006, pp. 44-53; trad. inglese: *The Lost Early Works: Facts and Suppositions*, in *Edgard Varèse. Composer, Sound Sculptor, Visionary*, ed. by Felix Meyer and Heidy Zimmermann, Woodbridge, Boydell, 2006, pp. 44-53

3. Altra letteratura

- ADORNO, THEODOR W., *Philosophie der neuen Musik*, Tübingen, J.C.B. Mohr, 1949; edizione italiana: *Filosofia della musica moderna*, trad. di Giacomo Manzoni, Torino, Einaudi, 1975
- *Schönberg. Fünf Orchesterstücke op. 16* (1927), in Id., *Musikalische Schriften V*, hrsg. von Rolf Tiedemann und Klaus Schulz, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1984 («Gesammelte Schriften», 18), pp. 335-344
- *Schönbergs Klavierwerk*, in Id., *Musikalische Schriften V*, hrsg. von Rolf Tiedemann und Klaus Schulz, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1984 («Gesammelte Schriften», 18), pp. 422-426
- ALBRIGHT, DANIEL (ed.), *Modernism and Music: An Anthology of Sources*, Chicago, University of Chicago Press, 2004
- ALLARD, ROGER, *The Signs of Renewal in Painting* (1912), in EDWARD F. FRY, *Cubism*, London, Thames and Hudson, 1966, pp. 70-73; trad. tedesca: *Die Kennzeichen der Erneuerung in der Malerei*, in *Der Blaue Reiter*, hrsg. von Wassily Kandinsky und Fanz Marc, Neuausgabe von Klaus Lankheit, München, Piper, 1987 [1912], pp. 77-87.
- ARISTOTELE, *Poetica* (<http://www.filosofico.net/poeticaristotele.htm>; ultimo accesso: 29 marzo 2017)
- BARRAQUÉ, JEAN, *Debussy*, Paris, Seuil, 1962 («Collection Solfèges»)
- BERGSON, HENRI, *Matière et mémoire: Essai sur la relation du corps à l'esprit*, Paris, PUF, 2012
- *Durée et Simultanéité: À propos de la théorie d'Einstein*, Paris, Presses universitaires de France, 1968
- BERTHA, ALEXANDRE DE, *Acoustique musicale: Sur un système de gammes nouvelles*, «Comptes rendus des séances de l'Académie des sciences», 118, 1894, pp. 1137-1139
- *Un système de gammes nouvelles*, «La Nouvelle revue», 16/86, 1894, pp. 125-137
- BLOOM, HAROLD, *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*, New York, Oxford University Press, (1973) 1997¹¹
- BOEHMER, KONRAD, *Über Edgard Varèse*, in *Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß Bonn 1970*, hrsg. von Carl Dahlhaus, Hans Joachim Marx, Magda Marx-Weber und Günther Massenkeil, Kassel, Bärenreiter, 1971, pp. 307-313
- BONDS, MARK EVAN, *Wordless Rhetoric: Musical Form and the Metaphor of the Oration*, Cambridge, Harvard University Press, 1991

- BORIO, GIANMARIO, *La concezione dialettica della forma musicale da Adolf Bernhard Marx a Erwin Ratz. Abbozzo do un decorso storico*, in *Pensieri per un maestro. Studi in onore di Perluigi Petrobelli*, a cura di Stefano La Via e Roger Parker, Torino, EDT, 2002, pp. 361-386
- *Il pensiero musicale della modernità nel triangolo di estetica, poetica e tecnica compositiva*, in *L'orizzonte filosofico del comporre nel ventesimo secolo*, a cura di Gianmario Borio, Bologna, Il Mulino, 2003 («Quaderni di "Musica e storia"», 4), pp. 1-47
- BOSS, JACK, *Schoenberg's Op. 22 Radio Talk and Developing Variation in Atonal Music*, «Music Theory Spectrum», 14/2, 1992, pp. 125-149
- BOUCOURECHLIEV, ANDRÉ, *Debussy. La révolution subtile*, Paris, Fayard, 1998
- BOULEZ, PIERRE, *Tendances de la musique récente*, in Id., *Relevés d'apprenti*, éd. par Paule Thévenin, Paris, Seuil, 1966, pp. 223-231
- BRĂILOIU, CONSTANTIN, *Pentatonisme chez Debussy*, in Id., *Problèmes d'ethnomusicologie*, éd. par Gilbert Rouget, Genève, Minkoff Reprint, 1973, pp. 425-466
- *Un problème de tonalité (la métabole pentatonique)*, in Id., *Problèmes d'ethnomusicologie*, éd. par Gilbert Rouget, Genève, Minkoff Reprint, 1973, pp. 409-421
- BÜRGER, PETER, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1974
- BUSONI, FERRUCCIO, *Briefe an Henri, Katharina und Egon Petri*, hrsg. von Martina Weindel, Wilhelmshaven, Noetzel, 1999
- *Entwurf einer neuen Aesthetik der Tonkunst*, Triest, Schmidl & Co., 1907 (pubblicazione online: <https://busoni-nachlass.org/edition/essays/entwurf/entwurf1907>; ultimo accesso: 29 marzo 2017); trad. inglese: *Sketch of a New Esthetic of Music*, New York, Schirmer, 1911
 - *Schönberg-Matinée*, in Id., *Von der Einheit der Musik. Von Dritteltönen und junger Klassizität, von Bühnen und Bauten, und anschließenden Bezirken. Verstreute Aufzeichnungen*. Kritische und kommentierte Neuausgabe, hrsg. von Martina Weindel, Wilhelmshaven, Noetzel, 2006, p. 62
- CAPLIN, WILLIAM E., *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*, New York, Oxford University Press, 1998
- *The "Expanded Cadential Progression": A Category for the Analysis of Classical Form*, «Journal of Musicological Research», 7/2-3, 1987, pp. 215-257
 - *Funktionale Komponenten im achttaktigen Satz*, «Musiktheorie», 1, 1986, pp. 239-260
- CARPENTER, PATRICIA, *The Musical Object*, «Current Musicology», 5, 1967, pp. 56-87
- CAVALLOTTI, PIETRO, *Prospettive del frammentario e del discontinuo nella musica del Novecento*, in *Storia dei concetti musicali. Espressione, forma, opera*, a cura di Gianmario Borio e Carlo Gentili, Roma, Carocci, 2007, pp. 213-231
- COGAN, ROBERT, *New Images of Musical Sound*, Cambridge, Harvard University Press, 1984
- CONE, EDWARD T., *Musical Form and Musical Performance*, New York, Norton, 1968
- *Stravinsky: The Progress of a Method*, in *Perspectives on Schoenberg and Stravinsky*, ed. by Benjamin Boretz and Edward T. Cone, Princeton, Princeton University Press, 1968, pp. 156-164
- COOPER, DAVID, *Bartók: Concerto for Orchestra*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996

- COWELL, HENRY, *New Musical Resources*, New York, Knopf, 1930, repr. ed. by David Nicholls, Cambridge, Cambridge University Press, 1996
- CRAFT, ROBERT, *Schoenberg's Five Pieces for Orchestra*, in *Perspectives on Schoenberg and Stravinsky*, ed. by Benjamin Boretz and Edward T. Cone, Princeton, Princeton University Press, 1968, pp. 3-24
- CROSS, JONATHAN, *Rewriting The Rite: Creative Responses to Le Sacre du printemps*, in *Avatar of Modernity: The Rite of Spring Reconsidered*, ed. by Hermann Danuser and Heidy Zimmermann, London, Boosey & Hawkes, 2013, pp. 198-219
- *The Stravinsky Legacy*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998
- CUCIUREAN, JOHN D., *Self-Similarity and Compositional Strategies in the Music of Milton Babbitt*, «Canadian University Music Review/Revue de musique des universités canadiennes», 17/2, 1997, pp. 1-16
- DAHLHAUS, CARL, *Between Romanticism and Modernism: Four Studies in the Music of the Later Nineteenth Century*, trans. by Mary Whittall, Berkeley, University of California Press, 1989
- *Cantabile und thematischer Prozeß. Der Übergang zum Spätwerk in Beethovens Klaviersonaten*, «Archiv für Musikwissenschaft», 37/2, 1980, pp. 81-98
- *Ludwig van Beethoven und seine Zeit*, Laaber, Laaber, 1987; trad. italiana: *Beethoven e il suo tempo*, Torino, E.D.T., 1990
- *Satz und Periode. Zur Theorie der musikalischen Syntax*, «Zeitschrift für Musiktheorie», 9, 1978, pp. 16-26
- *Zur Theorie der musikalischen Form*, «Archiv für Musikwissenschaft», 34/1, 1977, pp. 20-37
- DEBUSSY, CLAUDE, *Monsieur Croche et autres écrits. Édition complète de son œuvre critique*, éd. par François Lesure, Paris, Gallimard, 1971
- DECROUPET, PASCAL, *Die Klangfarbe ist tot. Es lebe der Klang. Sichtung einiger Beiträge zur Frage der spektromorphologischen Klangkomposition und Klangbeschreibung bei Instrumentalmusik*, «Musiktheorie», 27/4, 2012, p. 293-304
- *Le langage des musique autres face à l'histoire*, «Orphée apprenti», N.S., 4, 2013, p. 10-17
- *Le rôle des clés et algorithmes dans le décryptage analytique. L'exemple des musiques sérielles de Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen et Bernd Alois Zimmermann*, «Revue de musicologie», 98/1, 2012, pp. 221-246
- *Prinzip Montage – die andere Form des Zusammenhangs in der Musik des 20. Jahrhunderts? Ein Vorschlag*, in *Konzert – Klangkunst – Computer. Wandel der musikalischen Wirklichkeit*, Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt, Mainz, Schott, 42, 2002, p. 241-254
- *Vers des outils de base pour comprendre les langages de la musique savante occidentale*, «Musurgia», 18/1-2, 2011, p. 19-52
- *Vers une théorie générale. Henri Pousseurs "Allgemeine Periodik" in Theorie und Praxis*, «MusikTexte», 98, 2003, p. 31-43
- DELEUZE, GILLES, *Le Bergsonisme*, Presses Universitaires de France, 1968
- *Différence et répétition*, Paris, Presses Universitaires de France, 1968
- DELVILLE, MICHEL, *The American Prose Poem: Poetic Form and the Boundaries of Genre*, Gainesville, University Press of Florida, 1998
- DURUTTE, CAMILLE, *Esthétique musicale. Technie, ou lois générales du système harmonique*, Paris, Mallet-Bachelier, 1855

- ERPF, HERMANN, *Form und Struktur in der Musik*, Mainz, Schott, 1967
- EWEN, DAVID, *American Composers Today: A Biographical and Critical Guide*, New York, Wilson, 1949
- FRIEDMANN, MICHAEL, L., *A Methodology for the Discussion of Contour: Its Application to Schoenberg's Music*, «Journal of Music Theory», 29/2, 1985, pp. 223-248
- GOETHE, JOHANN WOLFGANG, *Schriften zur Morphologie II*, hrsg. von Wilfried Malsch, Stuttgart, Cotta, 1968 («Gesamtausgabe der Werke und Schriften in zweiundzwanzig Bänden», 19)
- HART, JEROME, *Modern Music: Its Appreciators and Depreciators*, «The Sackbut», 4/4, 1923, pp. 102-108
- *Plea for Tolerance on Part of Creators of 'New' and Lovers of 'Old' Music*, «Musical America», 38/23, 29 September 1923, pp. 10-11
- HASTY, CHRISTOPHER F., *On the Problem of Succession and Continuity in Twentieth-Century Music*, «Music Theory Spectrum», 8, 1986, pp. 58-74
- *Segmentation and Process in Post-Tonal Music*, «Music Theory Spectrum», 3, 1981, pp. 54-73
- HERLIN, THOMAS, R., *Carl Ruggles and the Viennese Tradition: A Comparative Analysis*, PhD Diss., University of Illinois at Urbana-Champaign, 2000
- HINTON, STEPHEN, „Natürliche Übergänge“. *Heinrich Schenkers Begriff von der Sonatenform*, «Musiktheorie», 5/12, 1990, pp. 101-116
- HOWAT, ROY, *Debussy in Proportion: A Musical Analysis*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983
- HUSSERL, EDMUND, *Zur Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins (1893-1917)*, hrsg. von Rudolf Boehm, Den Haag, Nijhoff, 1966 («Husserliana», 10)
- INDY, VINCENT D', *Cours de composition musicale*, I livre, Paris, Durand, 1912^{IV}
- JOHNSON, R. STANLEY, *Cubism & La Section D'Or. Reflections on the Development of the Cubist Epoch, 1907-1922*, Chicago, Klees/Gustorf, 1991
- KAHLER, ERICH, *The Disintegration of Form in the Arts*, New York, George Braziller, 1968
- KEATHLEY, ELIZABETH L., *Schoenberg's Opus 16/IV: An Examination of the Sketches, «Theory and Practice»*, 17, 1992, pp. 67-83
- KERN, STEPHEN, *The Culture of Time and Space 1880-1920*, Cambridge, Harvard University Press, (1983) 1996
- KRAMER, JONATHAN, *Moment Form in Twentieth Century Music*, «The Musical Quarterly», 64/2, 1978, pp. 177-194
- KUH, KATHERINE, *Break-Up: The Core of Modern Art*, Greenwich CT, New York Graphic Society, 1965
- KURTH, ERNST, *Grundlagen des linearen Kontrapunkts. Bachs melodische Polyphonie*, Berlin Hesse, 1922^{II}
- *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners „Tristan“*, Berlin, Hesse, 1923^{II}
- LEICHTENTRITT, HUGO, *Vorträge von Schönberg und Pisling*, «Signale für die musikalische Welt», 69/50, 1911, pp. 1766-1767
- LELEU, JEAN-LOUIS, *La construction de l'idée musicale. Essais sur Webern, Debussy et Boulez*, Genève, Contrechamps, 2015
- LÉNA, MAURICE, *États-Unis*, «Le Menestrel», 88/20, 14 maggio 1926, p. 228
- LENDVAI, ERNÖ, *Bartók and Kodály*, vol. 1, Budapest, Institute for Culture, 1976
- *Béla Bartók. An Analysis of His Music*, London, Kahn & Averill, 1971

- *Introduction aux formes et harmonies bartókiennes*, in *Bartók, sa vie et son œuvre*, éd. par Bence Szabolcsi, Budapest, Corvina, 1956, pp. 88-137
- LEVARIE, SIEGMUND, e LEVY, ERNST, *Musical Morphology: A Discourse and a Dictionary*, Kent, Kent State University Press, 1983
- LOCANTO, MASSIMILIANO, *Armonia come simmetria. Rapporti tra teoria musicale, tecnica compositiva e pensiero scientifico*, in *Storia dei concetti musicali. Armonia, Tempo*, a cura di Gianmario Borio e Carlo Gentili, Roma, Carocci, 2007, pp. 199-246
- LOTT, R. ALLEN, "New Music for New Ears": *The International Composers' Guild*, in «Journal of the American Musicological Society», 36/2, 1983, pp. 266-286
- MÄCKELMANN, MICHAEL, *Arnold Schönberg. Fünf Orchesterstücke op. 16*, München, Fink, 1987 («Meisterwerke der Musik», 45)
- MAEGAARD, JAN, *Studien zur Entwicklung des dodekaphones Satzes bei Arnold Schönberg*, 2 Bde., København, Hansen, 1972
- MARVIN, ELIZABETH WEST, and LAPRADE, PAUL A., *Relating Musical Contours: Extensions of a Theory for Contour*, «Journal of Music Theory», 31/2, 1987, pp. 225-267
- MARX, ADOLF BERNHARD, *Die Lehre von der musikalischen Komposition, praktisch-theoretisch*, Bd. 2, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1842¹¹
- MASSOW, ALBRECHT VON, *Musikalisches Subjekt. Idee und Erscheinung in der Moderne*, Freiburg im Breisgau, Rombach, 2001 («Rombach Wissenschaften. Reihe Litterae», 84)
- MESSIAEN, OLIVIER, *Technique de mon langage musical*, 2 vols., Paris, Leduc, 1944
- *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie (1949-1992)*, 7 vols., Paris, Leduc, 1994-2002
- MORGAN, ROBERT P., *Twentieth-Century Music: A History of Musical Style in Modern Europe and America*, New York, Norton, 1991
- MORRIS, ROBERT, *New Directions in the Theory and Analysis of Musical Contour*, «Music Theory Spectrum» 15/2, 1993, pp. 205-228
- MUSSAT, MARIE-CLAIRE, *La réception de Schönberg en France avant la Seconde Guerre mondiale*, «Revue de Musicologie», 87/1, 2001, pp. 145-186
- NEILL, SARAH ELAINE, *The Modernist Kaleidoscope: Schoenberg's Reception History in England, America, Germany and Austria 1908-1924*, PhD Diss., Duke University, 2014
- NICHOLLS, DAVID, *American Experimental Music, 1890-1940*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990
- NIN, ANAÏS, *The Diary of Anaïs Nin*, vol. 3: 1939-1944, ed. by Gunther Stulman, New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1969
- OJA, CAROL J., *Making Music Modern: New York in the 1920s*, Oxford, Oxford University Press, 2000. Pp. 25-44
- PAREYON, GABRIEL, *On Musical Self-Similarity. Intersemiosis as Synecdoche and Analogy*, Helsinki, Yliopistopaino, 2011 («Acta Semiotica Fennica», XXXIX, «Approaches to Musical Semiotics», 13)
- PASLER, JANN, *Debussy's Jeux: Playing with Time and Form*, «19th-Century Music», 6, 1982, pp. 60-75
- *Writing Through Music: Essays on Music, Culture, and Politics*, Oxford, Oxford University Press, 2008

- PERLE, GEORGE, *The Listening Composer*, Berkeley, University of California Press, 1990
- *Serial Composition and Atonality: An Introduction to the Music of Schoenberg, Berg, and Webern*, Berkeley, University of California Press, 1962
- POIRIER, ALAIN, *Les Cinq Pièces pour orchestre op. 16 d'Arnold Schoenberg*, Chateau-Gontier, Aedam Musicae, 2016
- POUSSEUR, HENRI, *Le chromatisme organique d'Anton Webern*, in Id., *Écrits théoriques 1954-67*, éd. par Pascal Decroupet, Sprimont, Mardaga, 2004, pp. 15-28; prima ed.: *Anton Weberns organische Chromatik. 1. Bagatelle, op. 9, «die Reihe», 2*, 1955 (numero speciale: *Anton Webern*), pp. 56-65
- *De Schönberg à Webern: une mutation*, in Id., *Écrits théoriques 1954-67*, éd. par Pascal Decroupet, Sprimont, Mardaga, 2004, pp. 29-59; prima ed.: *Da Schoenberg a Webern: una mutazione*, «Incontri Musicali», 1, 1956, pp. 3-39
- PUFFETT, DERRICK, *Debussy's Ostinato Machine*, Nottingham, University of Nottingham, 1996 («Papers in Musicology», 4)
- RATZ, ERWIN, *Analyse und Hermeneutik in ihrer Bedeutung für die Interpretation Beethovens*, «Österreichische Musikzeitschrift», 25/12, 1970, pp. 756-766
- *Einführung in die musikalische Formenlehre. Über Formprinzipien in den Inventionen und Fugen J. S. Bachs und ihre Bedeutung für die Kompositionstechnik Beethovens*, Wien, Universal Edition, 1973^{III}
 - *Gesammelte Aufsätze*, hrsg. von F. C. Heller, Wien, Universal Edition, 1975
- REHDING, ALEXANDER, *Towards a 'Logic of Discontinuity' in Stravinsky's Symphonies of Wind Instruments: Hasty, Kramer and Straus Reconsidered*, «Music Analysis», 17/1, 1998, pp. 39-65
- REICH, WILLI, *Arnold Schönberg oder der konservative Revolutionär*, Wien, Molden 1968
- RETI, RUDOLPH, *Tonality, Atonality, Pantonality: A Study of Some Trends in Twentieth Century Music*, Westport, Greenwood, 1978
- RICŒUR, PAUL, *Le paradoxe de l'autorité*, in Id., *Le juste* 2, Paris, Seuil, 2001, pp. 107-123
- RIEMANN, HUGO, *Katechismus der Harmonie- und Modulationslehre*, Leipzig, Hesse, 1890; 6° edizione rivista: *Handbuch der Harmonie- und Modulationslehre*, Leipzig, Hesse, 1918
- *Musik-Lexikon. Theorie und Geschichte der Musik, die Tonkünstler alter und neuer Zeit mit Angabe ihrer Werke, nebst einer vollständigen Instrumentenkunde*, Leipzig, Verlag des bibliographischen Instituts, 1882
- RUFER, JOSEF, *Die Komposition mit zwölf Tönen*, Berlin, Hesse, 1952 («Stimmen des 20. Jahrhunderts», 2)
- RUWET, NICOLAS, *Langage, musique, poésie*, Paris, Seuil, 1972
- SALZEDO, CARLOS, *L'Étude Moderne de la Harpe. Considérations générales sur l'instrument, avec cinq études poétiques pour harpe seule / Modern Study of the Harp. General survey of the instrument, with five poetical studies for the harp alone*, New York, Schirmer, 1921 («Schirmer's Scholastic Series», 55)
- SCHACHTER, CARL, *Chopin's Fantasy, Op. 49: The Two-Key Scheme*, in Id., *Unfoldings. Essays in Schenkerian Theory and Analysis*, ed. by Joseph N. Straus, Oxford, Oxford University Press, 1999, pp. 260-288
- SCHAPER, CHRISTIAN, und SCHEIDELER, ULLRICH (Hrsg.), *Der Briefwechsel Busoni-Schönberg*, progetto di edizione on-line della Humboldt-Universität Berlin (<https://busoninachlass.org/edition/letters/busoni-schoenberg/index>; ultimo accesso: 29 marzo 2017)

- SCHERLIESS, VOLKER, *Klassizismus in der Wiener Schule*, in *Klassizistische Moderne in der Musik des 20. Jahrhunderts. Internationales Symposium der Paul Sacher Stiftung Basel 1996*, hrsg. von Hermann Danuser, Winterthur, Amadeus, 1997 («Veröffentlichungen der Paul Sacher Stiftung», 5), pp. 167-186
- SCHMIDT, MATTHIAS, *Entwickelnde Variation*, in *Oesterreichisches Musiklexikon online*, (http://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_E/Entwickelnde_Variation.xml; ultimo accesso: 29 marzo 2017)
- *Schönberg und Mozart. Aspekte einer Rezeptionsgeschichte*, Wien, Lafite, 2004 («Publikationen der Internationalen Schönberg-Gesellschaft», 5)
- SCHÖNBERG, ARNOLD, *Arnold Schönberg. Sämtliche Werke*, Serie B, Bd. 12: *Orchesterwerke I. Kritischer Bericht, Skizzen*, hrsg. von Nikos Kokkinis, Mainz, Schott, 1984
- *Arnold Schönberg. Sämtliche Werke*, Serie B, Bd. 24,1: *Melodramen und Lieder mit Instrumenten. Pierrot lunaire op. 21. Kritischer Bericht, Studien zur Genesis, Skizzen, Dokumente*, hrsg. von Reinhold Brinkmann, Mainz, Schott, 1995
 - *Analyse der 4 Orchesterlieder op. 22* in Id., *Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik*, hrsg. von Ivan Vojtěch, [Frankfurt am Main], S. Fischer, 1976, («Gesammelte Schriften», 1), pp. 286-300 (trad. di Claudio Spies: *Analysis of the Four Orchestral Songs Opus 22*, «Perspectives of New Music», 3/2, 1965, pp. 1-21)
 - *Berliner Tagebuch. Mit einer Hommage à Schönberg*, hrsg. von Josef Rufer, Frankfurt am Main, Propyläen, 1974
 - *Brahms the Progressive*, in Id., *Style and Idea: Selected Writings of Arnold Schoenberg*, ed. by Leonard Stein, New York, St. Martin's Press, 1975, pp. 398-441
 - *For a Treatise on Composition*, in Id., *Style and Idea: Selected Writings of Arnold Schoenberg*, ed. by Leonard Stein, New York, St. Martin's Press, 1975, pp. 264-268
 - *Fundamentals of Musical Composition*, ed. by Gerald Strang and Leonard Stein, London, Faber and Faber, 1967
 - *Harmonielehre*, Wien, Universal-Edition, 1911 (1922^{III})
 - *Linear Counterpoint*, in Id., *Style and Idea: Selected Writings of Arnold Schoenberg*, ed. by Leonard Stein, New York, St. Martin's Press, 1975, pp. 289-295
 - *Models for Beginners in Composition*, New York, Schirmer, 1943
 - *The Musical Idea and the Logic, Technique, and Art of Its Presentation*, trans. and ed. by Patricia Carpenter and Severine Neff, New York, Columbia University Press, 1995
 - *Probleme der Harmonie*, in Id., *Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik*, hrsg. von Ivan Vojtěch, [Frankfurt am Main], S. Fischer, 1976 («Gesammelte Schriften», 1), pp. 219-234
- SEEGER, CHARLES, *Carl Ruggles*, «The Musical Quarterly», 18/4, 1932, pp. 578-592
- *Studies in Musicology II: 1929-1979*, ed. by Ann M. Pescatello, Berkeley, University of California Press, 1994
- SIMMEL, GEORG, *The Conflict in Modern Culture and Other Essays*, New York, Teachers College Press, 1968
- SLOTTOW, STEPHEN P., *A Vast Simplicity. The Music of Carl Ruggles*, Hillsdale, Pendragon, 2009
- SLONIMSKY, NICOLAS, *Thesaurus of Modern Scales and Melodic Patterns*, New York, Scribner, 1947

- STEIN, ERWIN, *Form and Performance*, London, Faber and Faber, 1962
- *Neue Formprinzipien*, «Musikblätter des Anbruch», 6/8-9, 1924 (numero speciale: *Arnold Schönberg zum fünfzigsten Geburtstage*), pp. 286-303
- STEPHAN, RUDOLF, *Schönberg und der Klassizismus*, in Id., *Vom musikalischen Denken. Gesammelte Vorträge*, hrsg. von Rainer Damm und Andreas Traub, Mainz, Schott, 1985, pp. 146-154
- STOCKHAUSEN, KARLHEINZ, *Momentform. Neue Zusammenhänge zwischen Aufführungsdauer, Werkdauer und Moment*, in Id., *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik*, Bd. 1: *Aufsätze 1952-1962 zur Theorie des Komponierens*, hrsg. von Dieter Schnebel, Köln, DuMont, 1963, pp. 189-210
- *Von Webern zu Debussy. Bemerkungen zur statistischen Form*, in Id., *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik*, Bd. 1: *Aufsätze 1952-1962 zur Theorie des Komponierens*, hrsg. von Dieter Schnebel, Köln, DuMont, 1963, pp. 75-85
- STRAUS, JOSEPH N., *A Principle of Voice Leading in the Music of Stravinsky*, «Music Theory Spectrum», 4, 1982, pp. 106-124
- STUCKENSCHMIDT, HANS HEINZ, *Neue Musik*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1981 (1951¹)
- *Schönberg. Leben – Umwelt – Werk*, Zürich, Atlantis, 1974
 - *Zum Hören geboren. Ein Leben mit der Musik unserer Zeit*, München, Piper, 1979
- SULLIVAN, JACK, *New World Symphonies: How American Culture Changed European Music*, New Haven, Yale University Press, 1999
- TENNEY, JAMES, *The Chronological Development of Carl Ruggles' Melodic Style*, «Perspectives of New Music», 16/1, 1977, pp. 36-69
- and POLANSKY, LARRY, *Temporal Gestalt Perception in Music*, «Journal of Music Theory», 24/2, 1980, pp. 205-241
- THEURICH, JUTTA, *Der Briefwechsel zwischen Arnold Schönberg und Ferruccio Busoni, 1903-1919 (1927). Edition, Kommentierung und Untersuchung unter besonderer Berücksichtigung der im Busoni-Nachlaß der Deutschen Staatsbibliothek Berlin enthaltenen Quellen*, Diss. phil., Humboldt Universität, 1979
- TREZISE, SIMON, *Debussy: La Mer*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994
- VANDE MOORTELE, STEVEN, *Ist das Vierte von Schönbergs Fünf Orchesterstücken ein Scherzo?*, «Revue belge de Musicologie», 57, 2003, pp. 173-183
- VINAY, GIANFRANCO, *Verso il Sacre. Gesto musicale e gesto coreografico*, in *Cento Primavera. Ferocità e feracità del Sacre du Printemps*, a cura di Nicoletta Betta e Marida Rizzuti, Alessandria, Dell'Orso, 2014 («Studi e ricerche», 129), pp. 27-38
- VLAD, ROMAN, *Architettura di un capolavoro. Analisi della Sagra della Primavera di Igor Stravinsky*, Torino, BMG Edizioni, 2005
- WELLESZ, EGON, *Arnold Schönberg*, Leipzig, Tal, 1921; trad. inglese di W. H. Kerridge, London, Dent, 1925
- WYSCHNEGRADSKY, IVAN, *L'ultrachromatisme et les espaces non octavians*, in *Nicolas Obouhow, Ivan Wyschnegradsky*, éd. par Claude Baliff, Paris, Richard-Masse, 1972 («La Revue musicale», 290-291), pp. 71-130
- XENAKIS, IANNIS, *Musique symbolique* (1963), in Id., *Musiques formelles. Nouveaux principes formels de composition musicale*, Paris, Stock, 1981¹¹, pp. 185-208
- ZEMLINSKY, ALEXANDER, *Briefwechsel mit Arnold Schönberg, Anton Webern, Alban Berg und Franz Schreker*, hrsg. von Horst Weber, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1995 («Briefwechsel der Wiener Schule», 1)

1		2		3		4		5		6		7		8		9		10		11		12		13		14		15		16		17		18		19		20		21		22		23		24		25		26		27		28		29		30		31		32		33		34		35		36		37		38		39		40		41		42		43		44		45		46		47		48		49		50		51		52		53		54		55		56		57		58		59		60		61		62		63		64		65		66		67		68		69		70		71		72		73		74		75		76		77		78		79		80		81		82		83		84		85		86		87		88		89		90		91		92		93		94		95		96		97		98		99		100		101		102		103		104		105		106		107		108		109		110		111		112		113		114		115		116		117		118		119		120		121		122		123		124		125		126		127		128		129		130		131		132		133		134		135		136		137		138		139		140		141		142		143		144		145		146		147		148		149		150		151		152		153		154		155		156		157		158		159		160		161		162		163		164		165		166		167		168		169		170		171		172		173		174		175		176		177		178		179		180		181		182		183		184		185		186		187		188		189		190		191		192		193		194		195		196		197		198		199		200		201		202		203		204		205		206		207		208		209		210		211		212		213		214		215		216		217		218		219		220		221		222		223		224		225		226		227		228		229		230		231		232		233		234		235		236		237		238		239		240		241		242		243		244		245		246		247		248		249		250		251		252		253		254		255		256		257		258		259		260		261		262		263		264		265		266		267		268		269		270		271		272		273		274		275		276		277		278		279		280		281		282		283		284		285		286		287		288		289		290		291		292		293		294		295		296		297		298		299		300		301		302		303		304		305		306		307		308		309		310		311		312		313		314		315		316		317		318		319		320		321		322		323		324		325		326		327		328		329		330		331		332		333		334		335		336		337		338		339		340		341		342		343		344		345		346		347		348		349		350		351		352		353		354		355		356		357		358		359		360		361		362		363		364		365		366		367		368		369		370		371		372		373		374		375		376		377		378		379		380		381		382		383		384		385		386		387		388		389		390		391		392		393		394		395		396		397		398		399		400		401		402		403		404		405		406		407		408		409		410		411		412		413		414		415		416		417		418		419		420		421		422		423		424		425		426		427		428		429		430		431		432		433		434		435		436		437		438		439		440		441		442		443		444		445		446		447		448		449		450		451		452		453		454		455		456		457		458		459		460		461		462		463		464		465		466		467		468		469		470		471		472		473		474		475		476		477		478		479		480		481		482		483		484		485		486		487		488		489		490		491		492		493		494		495		496		497		498		499		500		501		502		503		504		505		506		507		508		509		510		511		512		513		514		515		516		517		518		519		520		521		522		523		524		525		526		527		528		529		530		531		532		533		534		535		536		537		538		539		540		541		542		543		544		545		546		547		548		549		550		551		552		553		554		555		556		557		558		559		560		561		562		563		564		565		566		567		568		569		570		571		572		573		574		575		576		577		578		579		580		581		582		583		584		585		586		587		588		589		590		591		592		593		594		595		596		597		598		599		600		601		602		603		604		605		606		607		608		609		610		611		612		613		614		615		616		617		618		619		620		621		622		623		624		625		626		627		628		629		630		631		632		633		634		635		636		637		638		639		640		641		642		643		644		645		646		647		648		649		650		651		652		653		654		655		656		657		658		659		660		661		662		663		664		665		666		667		668		669		670		671		672		673		674		675		676		677		678		679		680		681		682		683		684		685		686		687		688		689		690		691		692		693		694		695		696		697		698		699		700		701		702		703		704		705		706		707		708		709		710		711		712		713		714		715		716		717		718		719		720		721		722		723		724		725		726		727		728		729		730		731		732		733		734		735		736		737		738		739		740		741		742		743		744		745		746		747		748		749		750		751		752		753		754		755		756		757		758		759		760		761		762		763		764		765		766		767		768		769		770		771		772		773		774		775		776		777		778		779		780		781		782		783		784		785		786		787		788		789		790		791		792		793		794		795		796		797		798		799		800		801		802		803		804		805		806		807		808		809		810		811		812		813		814		815		816		817		818		819		820		821		822		823		824		825		826		827		828		829		830		831		832		833		834		835		836		837		838		839		840		841		842		843		844		845		846		847		848		849		850		851		852		853		854		855		856		857		858		859		860		861		862		863		864		865		866		867		868		869		870		871		872		873		874		875		876		877		878		879		880		881		882		883		884		885		886		887		888		889		890		891		892		893		894		895		896		897		898		899		900		901		902		903		904		905		906		907		908		909		910		911		912		913		914		915		916		917		918		919		920		921		922		923		924		925		926		927		928		929		930		931		932		933		934		935		936		937		938		939		940		941		942		943		944		945		946		947		948		949		950		951		952		953		954		955		956		957		958		959		960		961		962		963		964		965		966		967		968		969		970		971		972		973		974		975		976		977		978		979		980		981		982		983		984		985		986		987		988		989		990		991		992		993		994		995		996		997		998		999		1000		1001		1002		1003		1004		1005		1006		1007		1008		1009		1010		1011		1012		1013		1014		1015		1016		1017		1018		1019		1020		1021		1022		1023		1024		1025		1026		1027		1028		1029		1030		1031		1032		1033		1034		1035		1036		1037		1038		1039		1040		1041		1042		1043		1044		1045		1046		1047		1048		1049		1050		1051		1052		1053		1054		1055		1056		1057		1058		1059		1060		1061		1062		1063		1064		1065		1066		1067		1068		1069		1070		1071		1072		1073		1074		1075		1076		1077		1078		1079		1080		1081		1082		1083		1084		1085		1086		1087		1088		1089		1090		1091		1092		1093		1094		1095		1096		1097		1098		1099		1100		1101		1102		1103		1104		1105		1106		1107		1108		1109		1110		1111		1112		1113		1114		1115		1116		1117		1118		1119		1120		1121		1122		1123		1124	
---	--	---	--	---	--	---	--	---	--	---	--	---	--	---	--	---	--	----	--	----	--	----	--	----	--	----	--	----	--	----	--	----	--	----	--	----	--	----	--	----	--	----	--	----	--	----	--	----	--	----	--	----	--	----	--	----	--	----	--	----	--	----	--	----	--	----	--	----	--	----	--	----	--	----	--	----	--	----	--	----	--	----	--	----	--	----	--	----	--	----	--	----	--	----	--	----	--	----	--	----	--	----	--	----	--	----	--	----	--	----	--	----	--	----	--	----	--	----	--	----	--	----	--	----	--	----	--	----	--	----	--	----	--	----	--	----	--	----	--	----	--	----	--	----	--	----	--	----	--	----	--	----	--	----	--	----	--	----	--	----	--	----	--	----	--	----	--	----	--	----	--	----	--	----	--	----	--	----	--	----	--	----	--	----	--	----	--	----	--	----	--	----	--	----	--	----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	------	--	------	--	------	--	------	--	------	--	------	--	------	--	------	--	------	--	------	--	------	--	------	--	------	--	------	--	------	--	------	--	------	--	------	--	------	--	------	--	------	--	------	--	------	--	------	--	------	--	------	--	------	--	------	--	------	--	------	--	------	--	------	--	------	--	------	--	------	--	------	--	------	--	------	--	------	--	------	--	------	--	------	--	------	--	------	--	------	--	------	--	------	--	------	--	------	--	------	--	------	--	------	--	------	--	------	--	------	--	------	--	------	--	------	--	------	--	------	--	------	--	------	--	------	--	------	--	------	--	------	--	------	--	------	--	------	--	------	--	------	--	------	--	------	--	------	--	------	--	------	--	------	--	------	--	------	--	------	--	------	--	------	--	------	--	------	--	------	--	------	--	------	--	------	--	------	--	------	--	------	--	------	--	------	--	------	--	------	--	------	--	------	--	------	--	------	--	------	--	------	--	------	--	------	--	------	--	------	--	------	--	------	--	------	--	------	--	------	--	------	--	------	--	------	--	------	--	------	--	------	--	------	--	------	--	------	--	------	--	------	--	------	--	------	--	------	--	------	--

Texture T.4b
Legni acuti
Figure F.1 (Pompato), F.3 (II Tema)
F.4 (Jumping fish)
Legni acuti
Texture variabile T.3, T.4a-c-d
Legni e archi acuti, Arpa, Xyl

Texture variabile T.2
Figura F.3 (II Tema)
Tpt

Tappeto sonoro
Trbs, Cors

Accenti
Timpani

Esplosioni accordali
Figure F.2 (Terzine), F.5 (Quintine)
Texture variabile T.1
Legni e archi grave

